



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Departamento de Periodismo

TESIS DOCTORAL

**EL HUMOR GRÁFICO EN EL DIARIO *EL PAÍS* DURANTE LA
TRANSICIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA (1976-1978)**

Autora:

Natalia Meléndez Malavé

Director:

Juan Antonio García Galindo

MÁLAGA

2005

El humor gráfico en el diario *El País* durante la transición política española (1976-1978)

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 1. Introducción	15
1.1. Justificación del proyecto	15
1.2. Estructura de la tesis	20
Capítulo 2. Cuestiones metodológicas	25
2. 1. Identificación de objetivos e hipótesis	25
2.2. Selección de métodos	28
2.2.1. El análisis de contenido	31
2.2.1.1. El análisis de la imagen	40
2.2.2. La entrevista	45
2.3. Herramientas metodológicas	50
2.3.1. Ficha de análisis de contenido	51
2.3.2. Guión de la entrevista	58
Capítulo 3. Estado de la cuestión	61
3. 1. Estudios iniciales	61
3. 2. Trabajos académicos recientes sobre humor gráfico	65

SEGUNDA PARTE: HUMOR, COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD

Capítulo 4. Concepto y teorías del humor	75
4. 1. En torno al concepto de humor	75
4. 2. Teorías y categorías del humor	87
Capítulo 5. Humor y comunicación social	105
5.1. El humor escrito. Breves notas sobre humor literario y periodístico	105
5.2. El humor gráfico como elemento del mensaje periodístico	112
5.2.1. Precisiones terminológicas	112
5.2.2. El humor gráfico entre los géneros periodísticos. El chiste como comentario y como discurso	121
5.2.3. Definición y características del humor gráfico periodístico	126
5.2.4. Principales recursos técnicos del humor gráfico	135
5.2.5. Tipos de humor gráfico. Una propuesta taxonómica	137
5.3. El humor en otros medios y formas de comunicación de masas	141
Capítulo 6. Aproximación histórica al humor gráfico	151
6.1. Evolución general del humor gráfico antes del siglo XX	151
6.1.1. Antecedentes. El arte de la caricatura	151
6.1.2. Inicios. El paso del dibujo humorístico a la prensa	154
6.1.3. Consolidación del humor gráfico en la prensa desde 1830. Factores	159
6.1.4. De la edad de oro de la prensa satírica europea al relato en imágenes estadounidense (1830-1893)	161
6.2. Peculiaridades territoriales. Diferentes visiones del humor gráfico en el siglo XX	167
6.2.1. América: el mercado del humor gráfico y la colonización cultural	167
6.2.2. Europa: la transformación de un modelo basado en la publicación especializada	176
6.2.3. Otros núcleos: El humor casi desconocido de Asia, África y Oceanía	184

6.3. El humor gráfico en España desde sus orígenes hasta el franquismo	190
6.3.1. Antecedentes e inicios	190
6.3.2. La prensa satírica entre la obra personal y el proyecto empresarial. De <i>Fray Gerundio</i> a <i>Gedeón</i> (1837-1895)	192
6.3.3. El siglo XX: periodos de alternancia entre humor gráfico evasivo y combativo (1898-1975)	199
6.3.3.1. Principios de siglo (1898-1923)	199
6.3.3.2. De la Dictadura de Primo de Rivera a la II República (1923-1936)	204
6.3.3.3. La Guerra Civil y el franquismo (1936-1975)	207

TERCERA PARTE: PRENSA Y HUMOR GRÁFICO EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Capítulo 7. La prensa y el proceso de democratización en España 217

7. 1. Algunas cuestiones previas sobre la transición española y su estudio	217
7. 2. La prensa en la transición y la transición de la prensa. El “parlamento de papel” y la renovación del periodismo español	225
7. 3. Un acontecimiento periodístico de su tiempo: gestación, salida y primeros años del diario <i>El País</i>	231

Capítulo 8. El papel del humor gráfico desde la transición 241

8.1. El <i>boom</i> del humor gráfico durante los años setenta	241
8.2. La viñeta cotidiana: el refugio del humor gráfico en la prensa diaria	250
8.3. El humor gráfico de <i>El País</i> como referencia dominante	256

CUARTA PARTE: EL HUMOR GRÁFICO EN EL DIARIO *EL PAÍS* (1976-1978)

Capítulo 9. Los autores: función en el periódico y universo creativo 271

9. 1. Máximo, opinador diario e independiente de la mañana	271
9. 2. Peridis, el caricaturista de la actualidad política identificado con la línea del periódico	275
9. 3. Otras aportaciones	281
9. 3. 1. El ensayo de tira cómica al uso que no fructificó: Blankito	281
9. 3. 2. Martinmorales y Romeu en <i>El País Semanal</i>	283
9. 3. 3. Inclusiones ocasionales de trabajos de otros humoristas	284
Capítulo 10. Estudio descriptivo y cuantitativo. Aspectos generales del humor gráfico en <i>El País</i> (1976-1978)	287
10. 1. El humor gráfico en el contexto del diario	287
10. 1. 1. Espacio dedicado al humor gráfico en relación con el conjunto del periódico	287
10. 1. 2. Espacio dedicado al humor gráfico en relación con el conjunto de la página	290
10. 2. El humor gráfico como unidad significativa	292
10. 2. 1. Formatos y géneros	292
10. 2. 2. Contenido general. Aspectos temáticos	297
10. 2. 3. Las figuras: personajes, estereotipos y objetos	309
10. 2. 4. El fondo: la localización de las acciones y su significado	321
Capítulo 11. El humor gráfico al hilo de la actualidad. Estudio cualitativo sobre aspectos coyunturales	326
11.1. Datos sobre interés del contenido: grado de actualidad-atemporalidad	326
11.2. La visión de los principales acontecimientos de la transición española	327
11. 2. 1. La dimisión de Carlos Arias Navarro y el nombramiento de Adolfo Suárez	328
11. 2. 2. La reforma política	333
11. 2. 3. Los meses negros de la transición. Recrudescimiento del terrorismo y la violencia (diciembre de 1976 – febrero de 1977)	335
11. 2. 4. Ley y registro de partidos. Legalización del PCE	338
11. 2. 5. Elecciones generales de 1977: normas electorales, candidaturas, campaña y resultados	340

11. 2. 6. La Constitución de 1978: elaboración, campaña, referéndum y aprobación de la Carta Magna	344
Capítulo 12. Cuestiones transversales. Estudio cualitativo sobre aspectos estructurales	351
12. 1. Hábitos y valores democráticos y responsabilidad ciudadana	351
12. 2. Intertextualidad. Las referencias culturales, de la religión a la televisión y del refranero al <i>slogan</i>	358
Capítulo 13. Rasgos generales del lenguaje de la viñeta a través de la muestra estudiada. Hacia la esencia del humor gráfico	363
13. 1. Recursos expresivos propios del humor gráfico	363
13. 2. Relación imagen/texto y relevancia del código verbal	366
13. 3. El humor gráfico media: la función política de la viñeta	369
QUINTA PARTE: CONCLUSIONES, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	
Conclusiones	377
Fuentes y bibliografía	383
ANEXOS	
Transcripción de las entrevistas realizadas	409
Cronología de la transición española	429
Figuras	455

Capítulo 1. Introducción

1.1. Justificación del proyecto

Si, en general, el acercamiento a cualquier tema de investigación requiere una justificación, podría parecer que estudiar el humor gráfico como contenido periodístico desde una perspectiva histórica necesite una doble argumentación. Sin embargo, el uso de la prensa como fuente de estudio de la contemporaneidad resulta habitual, y si tenemos en cuenta que la aproximación a este material debe tomarse, más que como fuente fidedigna de datos, como expresión de estados de opinión, podemos colegir que el humor gráfico, cuando forma parte del mensaje periodístico, es una de las formas más directas, más asimilables para un núcleo amplio de lectores, de expresión de opiniones. Como el resto de contenidos que ofrece el periódico, pese a las peculiaridades sobre las que llamaremos la atención en este estudio, el humor gráfico actúa igualmente como testigo de los hechos sobre los que se pronuncia y como elemento que contribuye a la intervención de los medios en el curso de los propios acontecimientos. Si bien se trata de una modesta aportación, las manifestaciones vertidas en estos singulares espacios periodísticos, sólo por el simple hecho de tomar en cuenta determinadas situaciones destacándolas sobre otras, y por el modo en que las ofrecen al público –emitiendo juicios, proyectando valores, actitudes, ideas- puede influir en la evolución de esos acontecimientos, ya que paulatinamente inciden, transformándolo, en el medio social, sobre todo

como apoyo en la orientación de la percepción de la realidad, en la construcción social de determinadas concepciones.

Por otra parte, sigue siendo necesario indagar en esta conexión entre periodismo y humor gráfico. La vinculación es innegable, toda vez que el desarrollo del primero va a suponer el soporte sobre el que evolucione el segundo. No obstante, a pesar de haber encontrado en el ámbito periodístico un espacio propio, con un enorme desarrollo, el humor gráfico no alcanza ese lugar propio como campo de estudio. Quizá su heterogenia sea la clave para explicar una cierta intermitencia en el interés académico, y sea su riqueza y variedad la que lo hace habitar en una tierra de nadie desde la que distintas disciplinas lo acogen a veces sin reclamarlo definitivamente para sí, pues, como afirma Lethève, señalando algunas de las líneas de estudio a las que ha servido la ilustración humorística, ésta guarda relación con la estética –al estar influido el dibujo por las corrientes artísticas-, con la historia de las costumbres –a las que refleja o deforma-, con los temas predominantes en cada época histórica o con la historia de la opinión pública, sobre la que actúa¹.

A pesar de la complejidad que para el analista supone el doble código icónico y verbal del humor gráfico -a la que se suman los laberínticos procesos del fenómeno humorístico-, como contenido del periódico, este material consigue potenciar esa influencia sobre su época, al gozar de cierta ventaja sobre los casi hegemónicos mensajes textuales de la prensa, haciendo la comprensión más accesible a un público amplio, aportando símbolos y referentes que pueden formar parte de la mentalidad social, permitiendo incluso desvelar aspectos del pasado que no transmiten las fuentes escritas. Uno de los valores de las viñetas periodísticas reside, así pues, en el hecho de constituir índices de las representaciones que vastos sectores de lectores de prensa se hicieron de los grandes condicionantes,

¹ LETHÈVE, J., *La caricature sous la IIIe République*. Paris: Armand Colin, 1986, p. 7.

especialmente políticos, de sus vidas, una vía privilegiada de acceso a un repertorio de significados inadvertidos o inconscientes².

Tras esta afirmación, resulta lógico que nos preguntemos si realmente podemos sacar conclusiones sobre la representatividad de las cuestiones que plantea el humor gráfico como parte de la mentalidad de sus receptores a través del estudio de los propios mensajes. En este sentido, seguimos el planteamiento de Cristina Peñamarín³ cuando expone que la comunicación del humor gráfico se basa en una “complicidad irónica”, al darse por supuesto que entre autor y receptor existe un mundo de sentido y valor compartido. Esa memoria común –tanto de hechos recientes como de referencias culturales- es la que posibilita que un mensaje como el del chiste de prensa, basado normalmente en la representación indirecta de situaciones sociales conocidas, pueda ser comprendido y disfrutado por el lector, y llegar incluso a la identificación con su argumento. Su esencia residiría en un juego de alusiones veladas a la realidad, por lo que analizar estos mensajes presenta la ventaja de que el receptor se encuentra tan implícito como las referencias a sucesos de la actualidad del momento. Justamente, ya Freud advirtió la gratificación que produce un chiste que nos ofrece un reencuentro donde esperábamos hallar algo nuevo, señalando así la importancia del “factor actualidad”⁴.

Así, aunque la vigencia del chiste sea breve, sus contemporáneos pueden comprenderlo sólo con disponer de cierto conocimiento previo. Es justamente en ese instante en el que el lector pone en conexión la propuesta del dibujante con su bagaje cultural y su memoria de hechos recientes cuando se produce la gratificación que da sentido al chiste. Y es además, lo que hace posible que el humor gráfico constituya una fuente útil para indagar

² FISAC SECO, J., y SÁNCHEZ DURÁ, N., *La caricatura política en la guerra fría: 1946-1963*. Valencia: Universitat de Valencia / Col·legi Major Rector Peset, 1999.

³ PEÑAMARÍN, C., “El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática”, en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid: 2002, núm. 7, pp. 351-380.

⁴ FREUD, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, P. 120.

sobre lo que en el pasado formó parte del pensamiento cotidiano compartido por los miembros de una sociedad, pues, en mayor o menor medida, el autor hubo de tener en cuenta esa complicidad.

En el caso que nos ocupa, trataremos de indagar en la aportación del humor gráfico a la percepción del proceso de transición política española y a la formación de una conciencia democrática en la ciudadanía. Asumimos que se trata de una pequeña contribución entre las muchas manifestaciones que trasladaron una corriente de opinión favorable a planteamientos democráticos -como otras secciones de los propios periódicos, especialmente los textos de opinión, o los mensajes de otros medios de comunicación como la televisión, el cine, o incluso la música. Pero tampoco se nos escapan las amplias posibilidades del lenguaje del humor gráfico para generar actitudes reflexivas, no sólo rápidamente asimilables por el receptor (más que un editorial o un artículo), sino también muy sintetizadas. La propia condensación que caracteriza al sistema expresivo del humor gráfico ofrece un gran número de significados empleando representaciones esquemáticas. Por ello, se hacen reconocibles implícitamente valores sociales del momento, arquetipos o figuras alegóricas que representan actitudes hacia el cambio político que estaba teniendo lugar.

Por otro lado, aunque las investigaciones centradas en un producto comunicativo como el humor gráfico y otros medios afines (historieta, caricatura, etc.) no son nuevas, sí es cierto que escasean las aportaciones que incidan en su condición de contenido periodístico. Y aunque parece existir cierto interés por las publicaciones humorísticas que experimentan un gran auge en el periodo de la transición, han quedado casi inexplorados los espacios de este tipo en la prensa diaria. Precisamente, hace ya algún tiempo que determinados autores vienen reclamando la necesidad de abrir esta línea de investigación que conjugue el estudio de la transición democrática con el papel del humor gráfico, a través de un análisis más

detallado⁵. Por tanto, nuestra investigación pretende aportar una de las posibles aproximaciones a este campo tan amplio, por lo que, hemos seleccionado los chistes gráficos publicados en *El País*, diario emblemático de la democracia, situando los límites cronológicos del análisis entre su primer número, en mayo de 1976, y la fecha en que muchos autores consideran la del fin de la transición política -o al menos de su primera parte- en diciembre de 1978, coincidiendo básicamente con el trienio central de la transición. La aparición y asentamiento del periódico casi de forma paralela al propio proceso de transición, su influencia y su condición de diario de referencia, hace del testimonio de sus secciones de humor gráfico una fuente del máximo interés para estudiar la participación de la viñeta como espacio para la libertad de expresión en tiempo de cambios.

La investigación del humor gráfico se ha venido realizando con un cierto desorden y ausencia de método en buena parte de los casos. Sin rechazar las valiosas aportaciones de trabajos precedentes, este estudio se propone llevar a cabo un análisis intensivo de un mismo material. Desde presupuestos integradores, combinando herramientas del método iconológico con las que puede proporcionar el análisis de contenido, la motivación que nos guía es abrir el camino para la aplicación al humor gráfico periodístico de técnicas de análisis más metódicas que las empleadas hasta el momento. Intenta paliarse así la excesiva flexibilidad y ligereza con

⁵ “Sería muy extensa la nómina de dibujantes que los historiadores muy pronto tendrán que estudiar para entender lo que ha sido la transición democrática española. Entre los Peridis, Perich, Máximo, Mingote, etc., los hay que, como Forges, nos devuelve el empeño con una historia humorística de España”. ARCAS CUBERO, F. ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*. Málaga: Arguval, 1990, p. 204, nota 14; “Quedan para otros estudios los curiosos estereotipos gráficos de los humoristas de la transición: la pancarta y el cartel con peticiones o reflexiones sobre la actualidad y la política; la personalización del búnker en un individuo armado con una garrota tipo as de bastos como supremo argumento de diálogo y el facha como un señor violento, vestido de negro, con gafas negras, bigotito... Y la obra de cada uno de los que iluminaron con su humor y su arte los años duros de la transición, unos desaparecidos, otros aún en la brecha: los Perich, Ballesta, Gin, Cesc, Ops/El Roto, Dodot, Máximo, Ventura & Nieto, Cabañas, Cebrián, Forges, Gila, Molleda, Vázquez de Sola, Eguillor...”. FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El Parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004, p. 599.

que se acomete el estudio del humor gráfico, centrado muchas veces en una utilización irreflexiva y con arreglo a ideas preconcebidas sobre los resultados que de él deben obtenerse. Con objeto, pues, de realizar un análisis pormenorizado y sujeto a un orden metodológico más estable, empleamos categorías comunes para todas las unidades estudiadas, - procedentes además de un material común-, fuente que a su vez resulta de interés por pertenecer a un medio de comunicación de referencia y situado en una etapa tan crucial como los años centrales de la transición española-, seleccionado además con arreglo a criterios muestrales no interesados, intentando evitar esa utilización “de conveniencia” que suele caracterizar a los estudios que deciden atender al humor gráfico. En ellos, se enfoca este material de manera marginal o como instrumento del que se sirve el investigador para alcanzar conclusiones predeterminadas. El interés de esta tesis doctoral es centrar por entero la atención en el humor gráfico, en sus peculiaridades cuando se presenta en un soporte periodístico, en los contenidos que pueden focalizar el interés de estas secciones y la forma en que son incorporados. A pesar de las investigaciones precedentes, se trata todavía de un campo apenas explorado, más si cabe, en el caso concreto de nuestra prensa, en la que a pesar de resultar un elemento omnipresente no ha disfrutado de excesiva atención académica. El interés se multiplica si nos detenemos a contemplar la singularidad de este material en el contexto de la prensa de referencia dominante y las posibilidades de expresión y difusión que proporciona a nuestro objeto de estudio.

Hasta ahora se ha alimentado, casi como tópico, esa concepción de que “el humor es algo más serio de lo que parece” y, por extensión, que el humor gráfico es un espacio comprometido y crítico de nuestros periódicos. Estamos de acuerdo en sostener que el humor gráfico es un elemento más entre los posibles discursos que contribuyen al asentamiento o al cambio de valores sociales, pero hasta el momento estas afirmaciones se hacían a la ligera sin someter a un material determinado a un estudio de campo que

permitiese el análisis del contenido, de las opiniones vertidas por humoristas gráficos periodísticos, de ahí el interés por someter a este contenido tan singular del periódico a un estudio más sistematizado.

1.2. Estructura de la tesis

Dividida en cinco bloques principales, la tesis se abre con el presente apartado que, compuesto por tres capítulos, recoge los planteamientos fundamentales de la investigación: el primero, una justificación general del proyecto, con una indicación de las líneas principales del mismo; un segundo capítulo más amplio en el que se incluyen los objetivos e hipótesis de la tesis así como una explicación detallada de la metodología empleada para alcanzarlos; y un tercero, en el que se abordan los trabajos académicos sobre la cuestión existentes hasta el momento, sus orígenes, su evolución y el alcance de los diversos enfoques.

A partir de la segunda parte de la tesis (capítulos 4 a 6) se sientan las bases del marco teórico que sustenta la investigación, abordando en primer lugar la vinculación entre humor, comunicación y sociedad. Para poder comprender mejor el humor gráfico se hace necesario situar nuestro punto de partida en los estudios generales sobre el humor en su más amplio sentido. Así el capítulo 4 introduce ideas básicas, visiones y problemas recogidos por la investigación en torno al humor. Estas concepciones, y, en su caso, teorías, sobre el humor resultarán heterogéneas y en ocasiones contradictorias. Sin embargo, ejemplifican la complejidad de un fenómeno que muchos desprecian por su aparente frivolidad pero del que se han ocupado los más grandes pensadores. Muchos de ellos han centrado su interés en la dimensión social del humor, parcela que destacamos especialmente.

En el capítulo 5 descenderemos a escalones intermedios al poner en relación el fenómeno humorístico con diversas posibilidades de

comunicación de masas (el humor constituye uno de los más clásicos recursos de la comunicación periodística, cinematográfica o publicitaria, entre otras). Dada la naturaleza de nuestro estudio, nos detendremos especialmente en las características del humor gráfico como elemento del mensaje periodístico, un apartado fundamental en el que desgranaremos los fundamentos propios del dibujo humorístico en prensa, desde los problemas terminológicos a su difícil adscripción entre los géneros periodísticos o los rasgos, técnicas y clases que manifiesta. Efectuaremos en suma, un acercamiento a las peculiaridades del lenguaje del humor gráfico, imprescindible para el análisis posterior de un caso concreto.

La dimensión histórica que predomina en nuestro trabajo ha influido en la elaboración del sexto capítulo, que pretende establecer una aproximación diacrónica al humor gráfico, con especial atención a su relación con la prensa, intentando que la visión general no oculte los diversos desarrollos que se han dado dependiendo del territorio del que nos ocupemos. Así pues, para sistematizar la ingente cantidad de información que genera el estudio global de la evolución de este medio, se ha optado por ofrecer una visión general de los antecedentes –con la referencia de la eclosión del fenómeno en la prensa, ya en el siglo XIX-, para, a partir del siglo XX, exponer el desarrollo por zonas geográficas, descendiendo finalmente al caso específico del humor gráfico español –de cuyo devenir es consecuencia nuestro objeto de estudio-, al que se dedica un apartado que abarca desde los orígenes del género hasta el fin de la dictadura franquista, de modo que, al coincidir con el periodo en el que situamos el análisis, se retome el punto histórico a partir de la transición en el siguiente bloque.

En dicha tercera parte (capítulos 7 y 8), ahondamos en los pilares que fundamentan nuestra investigación, interrelacionándolos: el humor gráfico, la transición española y el diario *El País*. Así pues, se abordan los factores inmediatos que ofrecen las primeras explicaciones sobre las características del material en el que centramos nuestro estudio. Por un lado, una

contextualización general sobre la transición española, vista desde la perspectiva de los estudios dedicados a analizar este periodo, la situación de los medios de comunicación y, sobre todo, de otro de los ya citados ejes de nuestra investigación: la aparición y primer desarrollo del esperado diario *El País*. Por otro lado, desembocamos en la cuestión, ya más específica, del humor gráfico en la etapa predemocrática -el denominado *boom* del humor gráfico de los setenta y su posterior declive, que va dando forma al tratamiento actual del humor gráfico en nuestra prensa, especialmente en la diaria-. Precisamente, el bloque se cierra con la consideración que *El País* ha otorgado a la viñeta a lo largo de su trayectoria.

La cuarta parte constituye el bloque principal de la investigación, y en ella se acomete la presentación de los resultados del análisis al que el material seleccionado ha sido sometido. La sistematización de tan amplio caudal de datos responde al siguiente criterio: en primer lugar, el capítulo 9 se centra en una cuestión que resultaba fundamental como es el estudio individualizado de los distintos autores que publican en *El País* durante el periodo estudiado, proporcionando una visión tanto de la función que el periódico concibe para su espacio como del propio código creativo de cada dibujante, es decir, los rasgos que hacen personal su obra y que aportan pautas que ayudan a comprender el material estudiado. En el capítulo 10, pasamos a los resultados más generales, con la exposición global del papel de los espacios de humor gráfico en el conjunto del periódico y el estudio de frecuencias de las principales cuestiones: formatos, géneros, contenidos temáticos, figuras y espacios. A continuación, los capítulos 11 y 12, se dedican a ofrecer una interpretación más cualitativa de las cuestiones abordadas, separando lo circunstancial, lo ligado al desarrollo de la actualidad –para lo que identificamos el tratamiento que dan los humoristas gráficos a acontecimientos principales de la transición- de una serie de elementos que, sin tener por qué estar ligados al inmediato presente de los dibujantes, son abordados por estos como preocupación transversal.

Finalmente, el capítulo 13 retoma las cuestiones relacionadas con el propio lenguaje del humor gráfico, estableciendo una serie de características que proporciona la muestra estudiada –sobre todo en lo relacionado con la interacción entre imagen y texto en estos mensajes y con sus recursos expresivos propios- así como algunas conclusiones sobre el papel, incidencia y efectividad del humor gráfico en nuestros periódicos.

Por último, se participan las conclusiones generales y particulares a las que se llega como consecuencia de la síntesis de todos los datos aportados y se completa el contenido con un bloque de anexos tanto gráficos como documentales.

Capítulo 2. Cuestiones metodológicas

2.1. Identificación de objetivos e hipótesis

Teniendo en cuenta que el humor gráfico, por su cercanía a las manifestaciones propias de la cultura popular, posee ingredientes que lo podrían apartar de lo que se entiende por los elementos más formales, sesudos o influyentes de los periódicos, tomamos como uno de nuestros principales objetivos confrontar y evaluar en qué medida se alternan las unidades que se identifican con el acercamiento a cuestiones de trascendencia con aquellas que presentan un predominio del componente lúdico, y conocer si, a su vez, entre las primeras existió una contribución regular al respaldo del progreso político y social del país. Pretendemos

indagar asimismo en los aspectos que nos ha legado la viñeta periodística en nuestra forma de valorar los hechos más relevantes y las figuras más influyentes de la transición española.

A su vez, intentaremos profundizar en el modo en que se articula el particular diálogo que a través del humor gráfico se establece entre la sociedad –con el uso constante de referencias percibidas por los dibujantes directamente extraídas del lenguaje, las ideas, los gustos y las actitudes de los propios ciudadanos- y el poder, con las demandas que se efectúan aprovechando un espacio destinado a dinamizar la opinión pública.

Para todo ello, se hace necesario hacer mensurables las opiniones vertidas desde este material, de modo que conozcamos qué cuestiones y con qué grado de frecuencia se abordan y con qué actitud. Toda vez que los resultados del planteamiento anterior estarán relacionados con el tratamiento otorgado por el propio medio y por las circunstancias del momento, centramos, pues, otro de nuestros objetivos generales en estudiar cómo estaban concebidos los espacios de humor gráfico en un periódico de nueva creación y con las expectativas que despertaba *El País*, con las posibilidades que permitía a los dibujantes expresarse desde un diario que pronto se convirtió en referencia y en un momento de efervescencia informativa como los años centrales de la transición española, atendiendo además a si esta circunstancia influye en los contenidos que se abordan desde la viñeta.

Además de conocer, como se ha dicho, cuáles eran esas principales cuestiones que se abordaban, su relación con la actualidad y –en especial con los cambios que se experimentaba en la etapa estudiada-, debemos contemplar no sólo el *qué* sino también el *cómo*, siendo tan fundamental en el dibujo de humor el modo en que se expone el argumento. Intentaremos de este modo adentrarnos en el lenguaje específico del humor gráfico y comprender su papel en la prensa diaria, en la que permanece como un contenido más, tan indiscutible como poco conocido, a pesar de las numerosas transformaciones que el periodismo escrito ha experimentado.

Más allá del conocimiento de las características del humor gráfico que forma parte del corpus de estudio pretendemos obtener una serie de conclusiones generales sobre los medios expresivos que caracterizan al humor gráfico con el objeto de definir más claramente las claves de esta peculiar forma de comunicación. Será pues otra finalidad del presente estudio indagar en cuáles son los recursos propios de este género –y compararlos, en la medida de lo posible, con los que comparte con otros lenguajes similares-, evaluar el peso de los códigos de que se compone –el icónico y el verbal-, distinguir las coincidencias a la hora de representar determinadas situaciones o conceptos, identificar los diferentes formatos y tipologías en que pueden presentarse estos mensajes, la finalidad que persiguen o incluso las competencias culturales que han de manejarse para completar los significados de mensajes que en ocasiones pueden llegar a un alto grado de complejidad en su codificación. En suma, profundizar a un nivel general en el lenguaje del humor gráfico.

Así pues, planteando como hipótesis general que el humor gráfico constituyó una más de las manifestaciones que conformaron los discursos del cambio en la transición española –en la medida de sus posibilidades, pero junto con la aportación del discurso político, literario, cinematográfico o musical-, la presente investigación deriva en otras hipótesis particulares:

El humor gráfico publicado en *El País* se situó a favor de una corriente democratizadora mostrando pautas de progreso (o criticando las conductas contrarias) tanto en cuestiones políticas, económicas, sociales, culturales como en la vida privada cotidiana de los ciudadanos (relaciones personales, creencias religiosas, etc.). Subrayamos el hecho de que en un diario como *El País*, que en su origen contaba con un accionariado y un consejo de redacción variopinto en cuanto a posturas ideológicas se observará que el dominio del humor gráfico va a pertenecer a un sector muy concreto, progresista, gradualmente contrario a Suárez, próximo a la izquierda pero en

absoluto rupturista, aunque por, supuesto, tampoco conservador y claramente contrario a extremismos radicales.

El humor gráfico se empleará mayoritariamente como una herramienta de uso social, advirtiéndose una sensibilidad o inclinación especial por el asentamiento, reconstrucción, negación o transformación de referentes, símbolos o estereotipos que encierran significados compartidos por una colectividad con valoraciones que incluso han permanecido en el tiempo.

Por otra parte, consideramos a priori que, aunque suela relacionarse el humor gráfico con la amenidad, no se efectuará apenas un dibujo humorístico de evasión sino comprometido y preocupado en su mayor parte por los mismos temas que centran la actualidad informativa del medio. Dato que podrá verse reflejado en el estudio de las secciones donde se incluye humor gráfico, así como en el propio análisis de los géneros a los que se recurre, de los contenidos que abordan los autores y de la función que se plantea que cumpla este material.

2.2. Selección de métodos

El análisis de casos con unidades pertenecientes al humor gráfico publicado en prensa arrastra un defecto que puede generalizarse a casi toda la producción existente: son análisis excesivamente intuitivos. No suelen partir de métodos concretos más allá de una observación superficial y desordenada. Por lo general, no son análisis profundos, pues suelen emplearse como complemento anecdótico del análisis de contenidos eminentemente textuales. No criticamos que se acuda auxiliarmente a la viñeta cuando se realiza un estudio sobre contenidos periodísticos, pero sí es discutible la forma en la que se recurre a ella. Este uso suele basarse en una interpretación libre de algunos rasgos destacables de ciertas viñetas que no atienden a ningún criterio metodológico en su selección.

Por tanto, si sólo se escogen los ejemplos que van a apoyar nuestra propia opinión sin contraste, el estudio del humor gráfico perderá fiabilidad y se perpetuará la idea de que no es un mensaje que merezca ser abordado rigurosamente, alimentando involuntariamente el prejuicio de que se trata de un mensaje espurio o intruso en el periódico.

Sería demasiado ambicioso intentar paliar esta carencia de la producción académica, pero consideramos imprescindible señalar este defecto y hacer una serie de propuestas que contribuyan a abrir una nueva vía de estudio de este material tan rico. El estudio del humor impreso puede y debe inspirar su metodología en herramientas ya existentes, siempre y cuando sean adaptadas a las características específicas de estos mensajes.

Al enfrentarnos a las cuestiones metodológicas que plantea el estudio de un mensaje tan singular como el que nos ocupa, advertimos que el inconveniente principal con que nos encontramos es la carencia de un instrumento analítico establecido. Si bien es verdad que, en un primer momento, el doble carácter de mensaje textual y visual parece la mayor dificultad -y, desde luego, no está exento de obstáculos conjugar ambas vertientes- resulta también complejo profundizar en la manifestación de nuestro objeto de estudio en un soporte tan concreto como es el de la prensa diaria.

En efecto, a lo largo de la fase de consulta de las fuentes bibliográficas hemos podido hallar varios métodos que abordan el análisis de un mensaje compuesto por ese doble lenguaje de imagen y texto escrito, pero ninguno de ellos tomaba como objeto este tipo de manifestación periodístico-iconográfica. Es obvio que no podemos emplear idénticas técnicas para estudiar el dibujo de humor publicado en prensa que, por ejemplo, el cómic, la publicidad o la fotonovela, ya que se trata de lenguajes distintos. Incluso en el caso más parecido -y a la vez uno de los que presenta más abundantes planteamientos analíticos-, la historieta o cómic, encontramos evidentes puntos en común, pero también un gran número de diferencias: por ejemplo,

y pese a que podemos encontrar el formato más narrativo de la tira cómica, normalmente nos encontramos con un mensaje más descriptivo, en el caso de la caricatura, o con uno narrativo pero integrado en una única viñeta (de ubicación, tamaño y forma fijos, adaptados a la página del rotativo), lo que implica un tratamiento diferente del estudio del montaje, casi siempre inexistente, o del encuadre; aunque estudiemos tiras de tres o cuatro viñetas, tampoco será fácil hallar elementos diegéticos -como los que explican el paso de tiempo, un cambio de escenario o simultaneidad de acciones-, como es habitual en una historieta; el tratamiento de los actantes será totalmente diferente al que se da en el cómic; y con esto sólo mencionamos algunas de las disimilitudes.

A las diferencias que plantea el soporte, se añade además el componente de ingenio y opinión del humor gráfico que, como bien señala Isabel de la Torre, presenta, por tanto, la dificultad no sólo de un doble significante - dibujo y texto, aunque sea simplemente el pie de “sin palabras”- sino de un doble significado: el *significado evidente* y el *significado cómplice*⁶.

Asimismo, aunque aplicado al tebeo, Juan Antonio Ramírez comenta algunos supuestos metodológicos que también es conveniente tener en cuenta para el estudio del humor gráfico en prensa: “las historietas ofrecen unas peculiaridades lingüístico-estructurales que condicionan el modo de apreciación estética y, desde luego, los elementos del análisis. (...) Esto implica contar con la realidad histórica concreta, a la cual son referibles estos productos”⁷, por lo que la indagación en las circunstancias en que se fraguaron los productos comunicativos que se van a analizar se hace imprescindible.

⁶ DE LA TORRE, I., “El trazo y la palabra. Humorismo gráfico y estereotipos sociales de mujer”, en ORTEGA, M., DE LA TORRE, I. y SEBASTIÁN, J. (eds.), *Las mujeres en la opinión pública. Actas de las X Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*. Madrid: Universidad Autónoma, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1995, p. 34.

⁷ RAMÍREZ, J.A., *La historieta cómica de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 18.

Toda esta serie de condicionantes ha hecho indispensable, a la hora de abordar una investigación de estas características, la constitución de un cuerpo metodológico adaptado al objeto de análisis propuesto, para el cual se han designado en principio dos instrumentos básicos: por una parte, un análisis exhaustivo que abarque todos los aspectos posibles de las unidades que seleccionemos, desde lo referente a su relación con todo el sistema que compone el periódico, la sección o la página que alberga cada unidad, hasta los factores de contenido (temática, actantes, valoraciones, texto...), pasando por los elementos técnicos o las herramientas básicas de la imagen con las que se ha construido la dimensión visual del dibujo satírico. De este modo, intentamos despejar ese obstáculo del doble código visual y textual del humor gráfico que ha disuadido hasta el momento a los investigadores a la hora de profundizar en el análisis pormenorizado de estos mensajes. Por ello se desarrolló un instrumento de registro de datos que conjugase las posibilidades del análisis de contenido y el análisis iconológico, para poder obtener tanto datos cuantitativos (frecuencia de aparición de determinadas cuestiones, estudio de superficies, etc.) como cualitativos (interpretación y comprensión del sentido de los mensajes a través de la descomposición de sus recursos formales).

Por otra parte, y para completar, e incluso contrastar, los datos que se extraerían del análisis, se ha elegido la técnica de la entrevista en profundidad con el fin de contextualizar de la mejor manera posible estos trabajos, gracias a la aportación testimonial de los propios profesionales, que pueden aportar claves sobre su obra y sobre las circunstancias de producción de las viñetas que forman parte de la muestra. Así pues, se efectuaron entrevistas personales con los dibujantes de *El País*, Máximo San Juan y José María Pérez, Peridis, autores de la gran mayoría de unidades estudiadas.

Se hace, pues, obligada una aproximación, por breve que sea, a las técnicas que van a combinarse en esta propuesta, al tiempo que se ponen en

relación con las posibilidades de aplicación concretas a nuestro objeto de estudio.

2.2.1. El análisis de contenido

Como sabemos, el análisis de contenido es una de las técnicas de investigación de más frecuente uso en el último siglo, aplicable a la mayoría de las Ciencias Sociales, y en gran medida al ámbito de la Comunicación⁸. Dadas las características de este método, ligado a la codificación, registro y consulta posterior de información, la introducción cada vez mayor de la informática en el procesamiento de datos revitaliza, aún más si cabe, su empleo.

Podríamos definir el análisis de contenido, siguiendo a Gaitán Moya y Piñuel Raigada, como el “conjunto de procedimientos interpretativos y de técnicas de refutación aplicadas a *productos comunicativos* (mensajes, textos o discursos) o a procesos singulares de comunicación que, previamente registrados, constituyen un documento, con el objeto de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior”⁹.

Como producto comunicativo o documento, el objeto de análisis, podrá consistir en una fuente primaria, -entre las que se encuentra nuestro caso-, (cartas, diarios, libros, publicaciones periódicas, documentos históricos, discos, y otros registros sonoros, visuales, y audiovisuales como cassettes, fotografías, películas, videos, etc.), una fuente secundaria (derivada de un

⁸ Para una visión de conjunto de los orígenes y principales estudios, así como una síntesis de aplicaciones y pautas de esta técnica, véase “Análisis de contenido”, en WIMMER, R. D. y DOMINICK, J. R., *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. (Traducción de José Luis Dader). Barcelona: Bosch, 1996, pp. 168-193.

⁹ GAITÁN MOYA, J. A. y PIÑUEL RAIGADA, J. L., *Técnicas de investigación en Comunicación Social. Elaboración y registro de datos*. Madrid: Síntesis, 1998, p. 281.

original, como traducciones o transcripciones) o terciaria (reuniones de grupo, laboratorios de teatro).

El carácter de análisis documental es también resaltado por López-Aranguren, quien además ofrece un pequeño resumen -que toma su base de las definiciones más clásicas de Berelson, Holsti, o la más cercana de Krippendorff- de las características del análisis de contenido sobre las que parece haberse convenido finalmente: “En suma, en la actualidad se reconoce que el análisis de contenido puede tener tanto un fin descriptivo como un fin inferencial, y puede utilizar tanto técnicas de análisis cuantitativo como técnicas de análisis cualitativo; también hay acuerdo en que el análisis no está limitado al contenido manifiesto de los mensajes sino que puede extenderse a su contenido latente, y en que los análisis de contenido realizados deben someterse, como todo análisis, a pruebas de validez y fiabilidad”¹⁰.

Autores como los citados Gaitán y Piñuel insisten aún más, siguiendo a Bardin, en el interés del uso de esta técnica para indagar sobre el significado *oculto* del mensaje: “...el análisis de contenido no debe perseguir otro objetivo que el de lograr la emergencia de ese sentido latente que subyace a los actos comunicativos concretos y subtiende la superficie textual”¹¹.

En cualquier caso, sea descriptivo o inferencial, cuantitativo o cualitativo o centrado en un contenido evidente o velado, el análisis constará, cuanto menos, de cuatro fases básicas:

- | | | |
|---|---|---|
| 1) SELECCIÓN DE LA COMUNICACIÓN
QUE SERÁ ESTUDIADA | → | (Publicaciones periódicas,
material sonoro, visual
o audiovisual, etc.) |
|---|---|---|

¹⁰ LÓPEZ-ARANGUREN, E., “El análisis de contenido”, en GARCÍA FERRANDO, M., IBÁÑEZ, J. y ALVIRA, F. (comp.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza, 1996, p. 462.

¹¹ GAITÁN MOYA, J. A. y PIÑUEL RAIGADA, J. L., *op. cit.*, p. 282.

- | | | |
|---|---|--|
| 2) SELECCIÓN DE LAS CATEGORÍAS
QUE SE UTILIZARÁN | → | (Campos de la ficha de vaciado
de contenidos) |
| 3) SELECCIÓN DE LAS UNIDADES
DE ANÁLISIS | → | (Corpus o muestra) |
| 4) SELECCIÓN DEL SISTEMA DE
RECuento O MEDIDA | → | (Plan de explotación, tabulaciones,
bases de datos) |

Además de estos cuatro momentos, y en relación con ellos, se habrán de tener en cuenta los elementos que componen el análisis de contenido y que, siguiendo a López-Aranguren¹², se detallan a continuación, poniéndolos en correspondencia, cuando sea oportuno, con el caso particular de nuestra investigación.

El primero de estos elementos, una vez que el investigador ha seleccionado el fenómeno acerca del que va a indagar, serán los *datos*, materia prima de la que se van a extraer los resultados de la investigación y de la que se dispone por estar convenientemente conservada. Concretamente en nuestro estudio, y teniendo en cuenta el objetivo de conocer la imagen que es capaz de trasladar un componente periodístico como es el material gráfico-satírico acerca de acontecimientos políticos y sociales, estos datos se encuentran en viñetas, tiras y caricaturas publicadas en prensa. Ahora bien, el fenómeno de interés seleccionado aporta tantas perspectivas (puede aplicarse a periódicos o revistas, de información general o especializados, de ámbito internacional, nacional, regional o local, a cualquier periodo histórico desde que empezó a publicarse en prensa este

¹² LÓPEZ-ARANGUREN, E., *ibid.*

material...) que, de entre tan variadas posibilidades, elegimos centrar el estudio en el ámbito de los diarios españoles durante el siglo XX, por cuestiones evidentes de acceso y conservación de las fuentes. Sin embargo, tras esta primera elección hay que seguir descartando opciones hasta llegar a un conjunto de datos manejable. Nos decantamos por la primera etapa de la transición a la democracia, por resultar éste un periodo de singular fertilidad en cuanto a demandas político-sociales que pueden verse bien reflejadas en nuestro objeto de estudio.

Llegados a este punto, vamos a centrarnos en el segundo de los componentes del análisis, el *muestreo*. Es fácilmente comprensible que no todo el universo que configuran los dibujos satíricos publicados durante la totalidad del periodo elegido puede abarcarse. En este momento deben tomarse tres decisiones relativas al muestreo o corpus: acotar el universo de fuentes o títulos, el de fechas y el de unidades de contenido. De este modo, se ha de llevar a cabo una primera decisión en torno a los medios que van a formar parte de la muestra. En nuestro caso concreto, si optamos por estudiar una muestra aleatoria de periódicos, dadas las diferencias de tirada, difusión e influencia la investigación se vería más obstaculizada que beneficiada. Por ello, nos decantamos por seguir el criterio de autoridad y prestigio de los rotativos que formen parte del muestreo y centrarnos en la prensa de referencia, de amplia difusión y circulación nacional. Elegimos la explotación exhaustiva de una sola fuente, el diario *El País*, de la que obtenemos las ventajas de un corpus menos disperso. La investigación parte así de un material que se ha explorado en diversos y valiosos estudios¹³, en

¹³ IMBERT, G. y VIDAL BENEYTO, J. (Coord.). *El País o la referencia dominante*. Barcelona: Mitre, 1986; FERNÁNDEZ BEAUMONT, J., *Los libros de estilo en la prensa de prestigio (funciones de las normas de redacción de "El País")*. Madrid: Universidad Complutense, 1988; GAITÁN MOYA, J. A., *Historia, comunicación y reproducción social en la transición española: las expresiones generales y universales de la representación del acontecer, en un diario de referencia dominante, "El País", 1976-1981*. Madrid: Universidad Complutense, 1991; GAITÁN MOYA, J. A., "La opinión del diario El País en la transición española", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 57, Madrid, 1992, pp.149-164; CANEL

los que, pese a su calidad, no suelen tomarse en cuenta las secciones de humor gráfico.

En cuanto al segundo universo que es necesario acotar, el del periodo cronológico en el que se centrará el estudio, se ha designado el comprendido entre el 4 de mayo de 1976, fecha en la que nace el periódico seleccionado, y el 31 de diciembre de 1978, al cerrarse durante ese mes la etapa central de la transición española con la aprobación de la Constitución.

Finalmente, el universo de las unidades de contenido, queda delimitado a las caricaturas, viñetas, tiras o ilustraciones de carácter humorístico, que pertenezcan, lógicamente, a los números y títulos seleccionados. Sin embargo, durante dos años y ocho meses –que supone la publicación de 842 ejemplares, descontados los días en que el periódico no salía- y con una media de aproximada de dos unidades diarias, el universo total constaba de 1684 unidades, un número que dificultaba el manejo de los datos, por lo que se redujo la muestra a la revisión de ocho ejemplares de cada mes, comenzando el día 1 y con intervalos fijos de tres días, que hacían que los ejemplares seleccionados de cada mes fueran los de los días 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25 y 29, abarcándose por tanto los días naturales del mes, excepto en los casos en que en el día seleccionado no se publicase el periódico, en cuyo caso se tomaba el número del día siguiente. Esta muestra de 8 días al mes – que asegura la revisión de al menos un ejemplar de cada día de la semana, con las posibles modificaciones que podían incorporar, sobre todo, los ejemplares del fin de semana- supone el estudio de 281 números. Hay que añadir que para efectuar el pre-test que nos posibilitó el perfeccionamiento de la ficha de registro de datos se analizaron todas las unidades de todos los ejemplares del primer y último mes de la muestra (mayo de 1976 y diciembre

de 1978, 51 y 53 unidades, respectivamente), lo que supone finalmente un total de 586 unidades de muestreo analizadas, un 33,37% del total.

En relación con estas últimas cuestiones, debemos abordar un tercer elemento del análisis: las *unidades* de análisis. Dentro de estas unidades podemos diferenciar las *unidades de muestreo*, las *unidades de registro* y las *unidades de contexto*.

Las primeras han quedado suficientemente aclaradas al comentar el segundo componente del análisis, la muestra; las unidades de registro corresponderían a la unidad mínima de contenido que justifica el registro de una unidad de muestreo (en nuestro caso esta selección no plantea apenas problemas, pues trabajamos con unidades claramente identificables).

Las terceras -unidades de registro- corresponderían a la unidad de muestreo que debe ser examinada para poder caracterizar una unidad de registro. Este criterio será útil en unidades que planteen dudas a la hora de crear un nuevo registro. Un ejemplo sería la lectura de todo un artículo al que acompaña una ilustración para poder designarla o no como unidad de muestreo.

El cuarto componente del análisis de contenido, sería el *registro* y, con él, las *categorías de registro*. Podemos definir el registro, uno de los pasos más importantes del análisis, como el proceso mediante el cual los datos se codifican, clasificándolos en razón de una serie de categorías que “permiten la descripción precisa de las características importantes del contenido”¹⁴. Para ello, es fundamental diseñar un sistema de categorías apropiado - categorías exhaustivas, independientes y que reflejen el objetivo del trabajo, entre otros requisitos-, que consistirá en una serie de campos entre los que se distribuyen las unidades de registro para su clasificación y recuento. Para establecerlas de la forma más precisa y útil posible, el investigador puede acudir a estudios anteriores con un perfil similar, a los propios objetivos que

¹⁴ LÓPEZ-ARANGUREN, E. art. cit., p. 474.

marca el estudio o incluso, de manera muy recomendable, a la exploración con “pre-test” o pruebas piloto, que validen las categorías pertinentes, eliminen las erróneas y aporten nuevas categorías que, se comprueba, deben añadirse. Así se hizo, como adelantábamos, con todas las unidades publicadas en los ejemplares de los meses completos de mayo de 1976 y diciembre de 1978: un total de 105 unidades que fueron sometidas a la ficha provisional, que fue perfeccionada gracias a este ensayo, quedando definitivamente configurada tal y como se muestra en el apartado 2.3.

Veremos, por último, los dos últimos puntos del análisis de contenido, las *inferencias*, y el *análisis* de los datos.

Pese a no ser un elemento ineludible en el caso de los estudios descriptivos, por ejemplo, se considera también a las inferencias un elemento importante sobre todo en la investigación de contenidos destinada a apoyar conclusiones acerca de cuestiones no directamente vinculadas a ese contenido. Encontramos, pues, dos grandes categorías de inferencias: las que se centran en los efectos de la comunicación -para determinar qué actitudes y comportamientos son respuesta a una comunicación, analizar una corriente de información o medir la legibilidad de textos-, o bien las inferencias que se refieren al origen, las causas o las condiciones antecedentes de un mensaje -por ejemplo, intención de su autor, existencia de propaganda, detección de actitudes, intereses o valores o el cambio de los mismos, etc.- constituyendo este segundo grupo el que predominará en la explotación de los datos obtenidos.

En cuanto al análisis de los datos, este elemento nos lleva a la controversia de la idoneidad de aplicar un análisis cuantitativo o cualitativo. Si bien en un principio se vio el carácter cuantitativo como uno de los rasgos esenciales del análisis de contenido, también son conocidos sus inconvenientes -especialmente si se hace uso de él para un mero recuento de datos que den resultados obvios-. Para evitar este efecto, seguimos la

tendencia que aboga por no oponerlos, sino emplearlos de forma complementaria. En cualquier caso, reproducimos aquí las variantes de análisis que se combinarán en nuestro estudio:

1. Distribución de frecuencias, combinada con cálculo de porcentajes, ratios y otras estadísticas descriptivas.
2. Relación entre variables: tabulación cruzada.
3. Construcción de índices, combinando categorías separadas en unidades más amplias.
4. Adaptación del método de estudio de un único fenómeno -una persona, un acontecimiento- para examinar de qué forma se presenta. Serían los “análisis de imágenes y representaciones”, entre cuyos tipos -el que se centra en los *atributos* que se asignan a un fenómeno o el que abarca las *asociaciones* con las que se relaciona ese fenómeno- se abordará con especial atención el primero.

Un último apunte que debe incluirse en esta sucinta aproximación a la técnica del análisis de contenido es lo referente a los llamados “protocolos de análisis”, es decir, del conjunto de reglas de procedimiento para llevar a cabo cualquier proceso de investigación. En este caso, la bibliografía señala dos guías de procedimiento: el *libro de códigos* -que será la guía para la segmentación e interpretación del corpus- y la *ficha de análisis* -que será la plantilla para el registro de los datos-.

La primera de estas guías, el llamado libro de códigos, consiste en una especie de manual de instrucciones, exclusivo para cada investigación pues a ella debe ajustarse. Ha de tenerse en cuenta que su uso en la elaboración de investigaciones conjuntas en las que intervengan varios analistas que no hayan elaborado el instrumento metodológico con el que se trabaja se hace imprescindible. En el caso que nos ocupa tanto el desarrollo individual del

proyecto como el empleo de un programa informático como el Microsoft Excel para articular la base de datos (permite abandonar la atrasada práctica de hacer corresponder cada respuesta a una categoría con los códigos alfanuméricos oportunos) hacen innecesaria la confección de un libro de códigos.

En cuanto a la ficha de análisis, que, como se ha dicho, sirve de plantilla para el registro de datos, albergará una serie de casillas con diferentes categorías. Normalmente, estas fichas abarcarán en primer lugar los aspectos más globales o generales para ir llegando a lo más detallado y particular.

Lo habitual es que todas las categorías y respuestas estén precodificadas. En nuestro estudio se estableció un modelo de ficha en Excel, que incluía en las celdillas horizontales la categoría y en sucesivas columnas la respuesta (que se fijaba previa selección desde un desplegable con todas las posibilidades de respuesta. Es una de las utilidades más prácticas del programa a la que se accede fácilmente gracias a la herramienta “validación de datos”). Ante los casos de una variable u observación que no estuviera incluida en la ficha, se corrigieron las carencias con la elaboración de un pre-test y la anotación de apreciaciones en el apartado último de observaciones.

Básicamente, las líneas generales de este método concluyen aquí, restando sólo hacer una pequeña referencia al llamado *plan de explotación o tabulación* para el que hoy en día el investigador se sirve del apoyo de los programas informáticos de tratamiento de datos estadísticos, que efectúan las operaciones necesarias para la conclusión del análisis¹⁵. En nuestra investigación, el uso del programa Excel, sencillo pero práctico al tiempo, en

¹⁵ Acerca de los programas de ordenador más adecuados para aplicarlos al análisis de contenido, véase: NAVARRO, P. y DÍAZ, C. “Análisis de contenido”, en DELGADO, J. M. y GUTIERREZ, J. (coords.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, 1995, pp. 208-220.

la recogida de datos explica que, lógicamente, se empleara también para el recuento de datos.

2.2.1.1. El análisis de la imagen

En el diseño de una ficha de análisis de contenido aplicable a un documento como el que nos ocupa, formado no sólo por texto sino también por un elemento icónico, es obligado incluir una serie de categorías que respondan a las cuestiones relacionadas con la comprensión e interpretación de los elementos que conforman las imágenes ante las que nos encontramos. Por ello, procuramos completar el análisis de datos con las posibilidades que el método iconológico ofrece a la hora de aprehender el sentido del mensaje visual ante el que nos exponemos.

Afirma Donis A. Dondis que “el mayor poder del lenguaje visual estriba en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma. Hay que tratarlos como una fuerza única que transmite información de la misma manera”¹⁶. Es evidente que nuestro interés a la hora de abordar el estudio del humor gráfico, no estriba tanto en su dimensión morfológica como en el contenido, pero, como vemos, es difícil desligar ambas partes del mensaje por lo que deberemos atender a ciertos aspectos formales del humor gráfico como imagen.

En los tratados generales sobre lectura de mensajes visuales suele proponerse, -además de profundizar en el contexto y en el soporte de la imagen a analizar, para lograr una óptima comprensión e interpretación de la misma- proceder a la disección de la imagen en los distintos “tipos de mensajes” que encierra. Normalmente, encontraremos el *mensaje plástico*, el *mensaje icónico* o figurativo y el *mensaje lingüístico*. Se ha de aclarar que nuestro estudio no presenta entre sus intereses analizar las unidades

¹⁶ DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.125.

semióticas mínimas ni las figuras retóricas (visuales o verbales). Según nuestro criterio, no resultaría útil elaborar un monótono repertorio de tropos. Sin dejar de lado el *cómo* se dice, pretendemos centrarnos en el *qué* se dice. Por ello, de entre estos tres estratos del mensaje visual se ha optado por incluir en la ficha de registro de datos que se ha elaborado las variables que se aproximan más a las necesidades de nuestra investigación.

El *mensaje plástico*, (que Justo Villafañe descompone en elementos morfológicos, dinámicos y escalares¹⁷), correspondería a las distintas herramientas visuales que constituyen una imagen; su enumeración varía según los autores, pero podemos incluir las siguientes: punto, línea, color, tono, textura, composición, forma o contorno, iluminación, dimensiones, encuadre, ángulo o punto de vista, dirección, etc. Estos elementos básicos, según defienden estudiosos de la retórica de la imagen como el *Groupe µ* en su *Tratado del signo visual*, funcionan como signos completos (no sólo son la materia que constituye el signo icónico o figurativo)¹⁸. Gran parte del significado de un mensaje visual dependerá de las elecciones tomadas en cuanto a estos significantes plásticos a la hora de componerlo: la simple modulación de una línea de contorno (gruesa o fina, curva o quebrada) ofrece una indicación precisa al receptor que deberá interpretar la imagen así configurada de cierta manera; por ejemplo, las llamadas *líneas puras* (las más usadas en el dibujo de humor) sirven para diferenciar la figura del fondo, y son más estáticas y planas que las *líneas moduladas*, caracterizadas por un trazado más nervioso, y por tanto dinámico, ideal para imágenes que necesiten expresar movimiento, acción.

En segundo lugar, tenemos el *mensaje icónico* o figurativo, que corresponde a la materialización de los anteriores elementos básicos en motivos concretos y, normalmente, reconocibles. Nos encontraremos, pues, con una serie de objetos, de personajes, que tendrán unas determinadas

¹⁷ VILLAFAÑE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1992, p.197.

¹⁸ Véase Groupe µ, *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.

connotaciones. Es primordial atender aquí a la gestualidad y atributos de los actantes (como su apariencia, su vestuario), a los símbolos o a cualquier referencia socio-cultural a que nos remitan estas representaciones (y que suelen ser muy comunes en el mensaje gráfico-satírico, formando a veces parte esencial de su carácter ingenioso o rompedor).

En tercer lugar, hallaremos, normalmente, un *mensaje lingüístico* que acompañará a la imagen y que contribuirá a atenuar la polisemia inherente a toda representación icónica. Como sabemos, suele distinguirse, siguiendo a Barthes, entre dos funciones del texto en relación con la imagen: la de anclaje y la de relevo. La primera señalaría el nivel correcto de lectura de la imagen, privilegiando una entre todas las posibilidades de interpretación de la imagen por sí sola (por ejemplo, un pie de foto). La segunda correspondería al texto que sustituye a una imagen cuando ésta no puede expresar determinados significados (por ejemplo, las cartelas de las historietas incorporando aclaraciones temporales o espaciales).

Todo ello vamos a encontrarlo en el mensaje concreto que centra nuestra atención, el dibujo de humor, además de una serie de elementos propios que responden a las convenciones iconográficas del género, es decir, una serie de recursos que se han ido creando para poder expresar determinadas ideas a través de este lenguaje: metáforas visuales, símbolos cinéticos, estereotipos, onomatopeyas, las complejas relaciones con el texto (que vemos reflejadas en diferentes soluciones adoptadas en los bocadillos, cartuchos y pies), etc.

No todo lo visto en el muy sucinto acercamiento general al análisis de la imagen que exponíamos más arriba es esencial para el estudio del humor gráfico. Es evidente que algunos de los elementos básicos de la imagen no tendrán apenas relevancia en nuestro caso (por ejemplo, el color, cuando las unidades estudiadas se presentan en un soporte en blanco y negro). Por ello, procuraremos adaptarnos al caso específico que nos ocupa como ya hizo, por ejemplo, Román Gubern con el lenguaje del cómic en su obra

homónima¹⁹, incluyendo los elementos de análisis pertinentes y prescindiendo de los superfluos. Las pautas de análisis para el cómic propuestas por Gubern, a las que acabamos de hacer referencia, son, en muchos aspectos y con las debidas adaptaciones, un modelo para el estudio del humor gráfico en su vertiente visual, como también lo es el repertorio de recursos propios de este lenguaje que compiló junto a Luis Gasca en *El discurso del cómic*²⁰. Veremos a continuación, esquemáticamente, la fórmula de análisis propuesta en la primera de estas obras:

1.) Unidades significativas; en las que podemos distinguir:

- a.) “macrounidades significativas”: la estructura de publicación adoptada (página de cómics, media página, tira diaria, etc.), el color, o los estilemas -un rasgo o una constante del estilo del dibujante-.
- b.) “unidades significativas”: las viñetas o pictogramas.
- c.) “microunidades significativas”: el encuadre (que comprende la composición, decorados, vestuario de los personajes...), las adjetivaciones (angulación e iluminación), y ciertas convenciones específicas de los cómics (globo, onomatopeyas, figuras cinéticas...)²¹.

Asimismo, Gubern propone completar el análisis prestando atención a las relaciones entre unidades significativas, es decir, el montaje, teniendo en cuenta las técnicas narrativas (narración lineal o paralela), el tipo de conexión entre viñetas, o las estructuras espaciales y psicológicas del montaje. En cualquier caso, el estudio del montaje, entre otros de los aspectos vistos anteriormente, resulta más adecuado para el estudio del cómic que para el del humor gráfico, -excepto en el caso de las tiras-, dadas

¹⁹ Véase GUBERN, R., *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1979.

²⁰ Véase GASCA, L. y GUBERN, R., *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1991.

²¹ Extraído de GUBERN, R. *op.cit.*, 1979, pp. 110-111.

las evidentes diferencias derivadas de su disímil soporte. Ahora bien, como afirma Santos Zunzunegui, citando a Fresnault-Deruelle, “*la disposición espacial de los globos* designa un recorrido de lectura temporalizado (de arriba/abajo, en profundidad -del fondo hacia delante-, de izquierda a derecha), con lo cual tiende a establecerse en el interior de la “inmovilidad” de la viñeta un sentido temporal”²². Lo que indica que en una sola viñeta podemos hallar una cierta narratividad derivada del “paso del tiempo” en el seno del propio recuadro.

Algunos de los elementos a los que hemos hecho referencia anteriormente cobran una especial importancia en el estudio de la parte icónica del humor gráfico. Sin duda, la relación de ésta con el texto resulta especialmente interesante, pues no olvidemos, por ejemplo, que de dicha vinculación nace uno de los artificios ideográficos o convenciones propias del género: el bocadillo o globo. En efecto, además de albergar un texto al que habrá que prestar atención desde el punto de vista del contenido, el globo cumple una función metalingüística dependiendo de los diferentes significados aceptados que aportará el contorno. Además del bocadillo normal, de forma más o menos ovalada y acabado en un ángulo al que podemos denominar “delta” que parece salir del personaje que “habla”, podemos encontrar *dream balloons* o bocadillos burbuja, que suelen expresar un monólogo interior del personaje; el bocadillo punteado, a base de líneas discontinuas, para indicar que el personaje habla en voz baja; el bocadillo en “off”, cuando habla un personaje que no está presente en la ilustración; u otras modalidades como los globos dibujados en zig-zag o dientes de sierra (para expresar temor o que las palabras proceden de un aparato mecánico), o los globos-cero, cuando el texto aparece en la imagen sin ningún contorno que lo aisle o lo ligue a un personaje. No debemos olvidar las cartelas y los pies, que también son formas de disponer el texto en una viñeta.

²² ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 1992, 2ª, p. 124.

Los sonidos articulados y las onomatopeyas o fonemas gráficos constituyen asimismo otros de los elementos fundamentales de la relación texto-imagen, y de las formas aceptadas de expresión que este lenguaje ha desarrollado para representar ciertas situaciones. A menudo se juega también con la propia imagen de las palabras, es decir, con la tipografía, para realizar juegos de palabras o, incluso, caracterizar a los personajes.

Todo este conjunto de consideraciones en relación con la parte icónica de los mensajes estudiados enriquecerán tanto la propia plantilla de registro de datos como las posibilidades de comprensión e interpretación del contenido de las viñetas.

2.2.2. La entrevista

Consideramos que esta investigación quedaría incompleta si nos limitamos sólo a las cuestiones relacionadas con el propio mensaje, aislado y descontextualizado. Por ello, juzgamos que son del mayor interés las manifestaciones de los propios profesionales acerca de su obra, del proceso de creación o de las condiciones de producción, entre otros aspectos. Las declaraciones de los autores se hacen por tanto indispensables, pues guiarán la interpretación de sus creaciones con claves que sólo ellos pueden darnos a conocer. La inclusión de la técnica de la entrevista en nuestra metodología persigue ese fin. Se ha intentado sacar el mayor partido posible a la entrevista como método cualitativo de investigación en Ciencias Sociales.

Dentro de las técnicas dialógicas o conversacionales de obtención y registro de información, la entrevista, en sus múltiples variantes, resulta una muy valiosa herramienta en el marco de la investigación social. Para justificar la idoneidad del uso de entrevistas en la presente investigación, resulta obligado hacer una sucinta aproximación a este instrumento,

atendiendo sobre todo a los factores que van a sernos más útiles para nuestro propósito.

Para Gaitán Moya y Piñuel Raigada, la entrevista no pertenece, aunque esté relacionada con ellas, a las técnicas de observación: “(...) la entrevista permite describir e interpretar aspectos de la realidad que no son directamente observables: sentimientos, impresiones, intenciones o pensamientos, *así como acontecimientos del pasado que sólo permanecen en la mente de los sujetos* (Patton, 1987). De este modo la entrevista se configura como una técnica con rasgos propios, diferenciada de otras técnicas de obtención de información”²³. Estas primeras características ponen énfasis en lo apropiado del uso de la entrevista en la investigación con perspectiva histórica.

Según los distintos autores, se manejan diversas categorías de entrevistas. Los propios Gaitán y Piñuel hablan de *entrevista abierta* (que comprende a su vez, la *entrevista abierta libre, en profundidad y semiestructurada* o *clínica*) y *entrevista cerrada* que se correspondería con la encuesta, ya sea oral o escrita²⁴. La clasificación de Sierra Bravo las divide en *estructurada* (también llamada formal o con cuestionario) y *no estructurada* o sin cuestionario. Entre las primeras, destaca la entrevista clínica, la profunda y la “focal”²⁵. En cambio, Vallés propone cuatro modalidades principales, siempre de entrevista en profundidad: *entrevista conversacional informal, entrevista basada en un guión, entrevista estandarizada abierta y estandarizada cerrada*²⁶. A la hora de seleccionar el tipo de entrevista adecuada para nuestro objetivo, y teniendo en cuenta que debería estar diseñada para un grupo muy concreto de entrevistados, que debían aportarnos una serie de datos de

²³ GAITÁN MOYA, J. A., y PIÑUEL RAIGADA, J. L., *op. cit.*, p. 88. El subrayado es nuestro.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ SIERRA BRAVO, R., *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios*. Madrid: Paraninfo, 1999, 13ª, pp. 353-354.

²⁶ VALLÉS, M. S., *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 180.

orden cualitativo (por lo que, por supuesto, descartamos las entrevistas estandarizadas con posibilidades de respuesta cerrada), nos decantamos por, según la clasificación que se maneje, la entrevista abierta en profundidad o no estructurada “focal” y basada en un guión.

Los dos primeros tipos son básicamente idénticos ya que se caracterizan, entre otros rasgos, por su aplicación a sujetos informados, que poseen un conocimiento de interés acerca del referente investigado. En el caso de la primera, “la inaplicabilidad de la observación por el investigador de determinados procesos o eventos, por ejemplo los pertenecientes al pasado o los reservados a unos pocos, hace relevantes las descripciones verbales o escritas de los sujetos que han tenido oportunidad de vivirlos, cuando no de protagonizarlos, y que pueden, o han podido transmitir memoria de los mismos”²⁷. En el caso de la llamada entrevista “focal”, que toma su nombre de la *focused interview* de Merton, “las personas a las que se entrevista son las que han participado en una situación específica que se quiere investigar”²⁸.

Además, y siguiendo nuevamente a Vallés, la entrevista en profundidad posee una variante en la que se encuadran perfectamente los propósitos de la aplicación de esta técnica en nuestra investigación: la *entrevista especializada y a elites*. Aquí se entiende por elite, no sólo a personalidades con influencia, sino a un entrevistado “experto” o “bien informado” que pueda aportar no sólo las nociones, problemas y preguntas que el investigador considere relevantes, sino también las que él mismo estime oportunas²⁹.

Esta misma circunstancia hace más propicio contar con un guión de la entrevista que con un cuestionario cerrado. Como afirma Vallés, “a diferencia del cuestionario de encuesta, el guión de las *entrevistas en*

²⁷ GAITÁN MOYA, J. A., y PIÑUEL RAIGADA, J. L., *op.cit.*, p. 89.

²⁸ SIERRA BRAVO, R., *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios*. Madrid: Paraninfo, 1999, 13ª, p. 354.

²⁹ VALLÉS, M. S., *op. cit.*, pp. 188-189.

profundidad contiene los temas y subtemas que deben cubrirse, de acuerdo con los objetivos informativos de la investigación, pero no proporciona las formulaciones textuales de preguntas ni sugiere las opciones de respuestas. Más bien se trata de un esquema con los puntos a tratar, pero que no se considera cerrado y cuyo orden no tiene que seguirse necesariamente”³⁰. El discurrir de la conversación irá marcando en qué cuestiones se debe incidir o no, e incluso motivará en el investigador la preocupación por nuevos aspectos o la necesidad de abordarlos desde diferentes enfoques, todo ello sugerido por el propio entrevistado en una especie de sistema de retroalimentación muy provechoso para el desarrollo del trabajo. De este modo, como señala Francisco Sierra, “el contenido de esta guía puede ser modificado sobre la marcha del proceso de investigación, una vez conocidos los primeros resultados de las entrevistas aplicadas a algunos sujetos”³¹. Este mismo autor recomienda, asimismo que el guión sea prácticamente memorizado por el entrevistador, evitando así su consulta directa durante el transcurso de la interacción verbal, pues la atención al entrevistado ha de ser total. Todas estas consideraciones fueron tenidas en cuenta en el diseño del cuestionario confeccionado para la presente investigación. La única modificación sobre las recomendaciones de los autores consultados fue la redacción en forma interrogativa de los puntos principales sobre los que incidir en la conversación con los entrevistados, aunque, en general, la entrevista se desarrolló más bien como un diálogo en el que, tal y como se recomienda, no nos limitamos tan sólo a formular una serie de interpelaciones, sino que se participó activamente en la conversación. Ello favorecería también la actitud de los sujetos a la hora de proporcionar la información que se les requería.

³⁰ *Ibid.*, pp. 203-204.

³¹ SIERRA, F., “Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social”, en GALINDO CÁCERES, J. (coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Addison Wesley Longman, 1998, p. 317.

Precisamente, en cuanto a la preparación de la entrevista, es aconsejable que se predisponga a una actitud favorable del entrevistado, exponiéndole claramente los objetivos y características de la investigación. Esta labor de contacto y presentación -siempre determinante, pues puede darse el caso de una distorsión de los resultados si no se realiza adecuadamente- es especialmente relevante en este tipo de entrevistas en profundidad dada su prolongada duración y el carácter, a veces muy personal, de la información que se pretende extraer. En el transcurso del encuentro se deberían observar una serie de tácticas reguladoras del proceso comunicativo, especialmente en la conducción habilidosa del desarrollo de la entrevista, a la hora de plantear las cuestiones a tratar (de manera oportuna, congruente y unívoca) y de guiar, en suma, el desarrollo de la conversación.

En cuanto al registro de las respuestas, se aconseja combinar su anotación simultánea con la grabación en soporte sonoro, o incluso audiovisual -pues recoge la comunicación no verbal-, tras pedir permiso al entrevistado. En nuestro caso, optamos por la grabación en magnetófono, aunque la realización de las entrevistas de forma presencial y no telefónica permitió observar todas las reacciones de los entrevistados.

Finalmente, tras la transcripción de las respuestas, el análisis de la información recabada dependerá de la función con la que se incluyó esta técnica en el proceso de investigación. Puede plantearse desde un *enfoque horizontal o extensivo* (con todas las entrevistas analizadas como un único corpus, de tal modo que se van agrupando las afirmaciones procedentes de distintas entrevistas pero referentes a una misma cuestión) o bien, desde un *enfoque vertical o intensivo*, dando a cada entrevista un tratamiento diferenciado y analizándola una a una. Debido a las características de la investigación, que suponía operar con un número bastante manejable de respuestas, se optó por este último enfoque. Así pues, a lo largo del desarrollo de la tesis presentamos

algunas de las afirmaciones recogidas durante las entrevistas, ya que nos ayudan a completar datos y a aportar información sobre los dibujantes estudiados. Al tiempo, resulta un testimonio igualmente interesante la revisión de la transcripción completa de las entrevistas mantenidas, que se han incorporado como anexo.

2.3. Herramientas metodológicas

Tanto en el caso del análisis de contenido como de la entrevista se diseñaron las herramientas apropiadas para el objeto de estudio seleccionado, de forma que, tras la aplicación de las consideraciones arriba detalladas y el perfeccionamiento que la revisión y los ensayos hicieron posible –sobre todo en el primer caso- elaboramos definitivamente los instrumentos que a continuación se presentan.

Adjuntamos, pues, a continuación, la transcripción de la ficha de análisis de contenido confeccionada en el programa Microsoft Excel aplicada a la muestra seleccionada. Recordamos que se descartó el hasta hace poco generalizado método de confeccionarlas en soporte papel, debido a que desde un principio se optó por realizarlas mediante la creación de una base de datos informatizada, de tal modo que se pudiera hacer uso de los datos que iban a obtenerse de una forma mucho más operativa, ahorrando el paso intermedio que supone trasladar el material en papel al soporte informático. Por ello el modelo de ficha que adjuntamos no tiene la apariencia original de la plantilla con la que se trabajó, sino que es una adaptación a un formato más adecuado para la impresión desde el procesador de textos.

También se incluye en este apartado el guión con las principales cuestiones que debían abordarse durante el desarrollo de las entrevistas que nos proponíamos efectuar para completar el análisis. En la

preparación de las entrevistas a los dibujantes Máximo San Juan y José María Pérez (Peridis) se efectuaron los retoques oportunos para adaptar el cuestionario básico a la individualidad de cada autor. Además, se ha de añadir que el desarrollo de la propia conversación originó nuevas líneas de interés, que pese a no estar previstas en el cuestionario básico, enriquecen el contenido que podía extraerse de las entrevistas.

2.3.1. Ficha de análisis de contenido

I. Identificación

Categoría	Campos para validación (respuestas)
A. Fecha del ejemplar	Campo abierto
B. Día de la semana	L, M, X, J, V, S, D
C. Número del ejemplar	Campo abierto

II. Estudio de la unidad en relación con el conjunto del periódico y de la página.

Categoría	Campos para validación (respuestas)
D. Nº de Páginas	Campo abierto
E. Superficie impresa por pág.	Campo abierto
F. Superficie Total periódico	Campo abierto
G. Clave unidad	Número identificativo
H. Superficie unidad	Campo abierto
I. Sección	Portada Internacional Política Regiones Madrid Opinión Sociedad La Cultura Espectáculos

	Hoy en Madrid Carnet Anuncios breves Deportes Trabajo Contraportada La Lidia Ocio Libros Arte Reportaje Música Discos Teatro Pasatiempos Motor Especial Entrevista
J. Página par/impar	Par Impar
K. Ubicación zona página	Superior derecha Superior izquierda Inferior derecha Inferior izquierda Centrada derecha Centrada izquierda Centrada superior Centrada

III. Estudio interno de la unidad

Categoría	Campos para validación (respuestas)
L. Autor	Peridis Máximo Blankito Caricaturista Ilustrador Otro
M. Tipo unidad	Tira Viñeta Caricatura Ilustración humorística

N. Género humor gráfico	Abstracción-juego visual Absurdo-surrealismo Poesía Gag, humor blanco Humor negro Costumbrismo Sátira Humor político Homenaje, viñeta-testimonio Chiste editorial Caricatura simple Caricatura narrativa
O. Tema general	Política nacional Política internacional Economía Educación Cultura / Arte Deporte Comunicación Ciencia / Tecnología Sanidad Vida cotidiana / Ocio Religión Justicia Defensa Trabajo Feminismo Medio ambiente Seguridad, Orden público
P. Tema específico	Democracia Constitución Monarquía Gobierno Oposición Franquismo Reformas políticas Elecciones Libertad Relaciones internacionales Líderes políticos Empresas Bolsa Hacienda Seguridad social Inestabilidad económica

	Presupuestos generales y planes económicos Crisis, conflictos, guerras Protestas, manifestaciones Terrorismo y actos violentos Desempleo Sindicatos Televisión Autonomías Municipios Conflictos sociales, de clase Universidad Censura y libre expresión Ejército
Q. Concreción	Campo abierto
R. Fondo A: Perspectiva	Con Sin
S. Fondo B: Localización	Espacio indefinido Ciudad Campo Despacho, oficina Hogar Mar Laberinto Mapa Cortes Paisaje Infierno Cárcel Cielo Colegio electoral Carretera, camino Desierto Tumba, cementerio Edificio Muro, pared, tapia Confesionario Museo Mitin Escaleras Moncloa Fábrica Aula
T. Figuras A: Actantes	0,1, 2, 3,..., 10 Múltiples (de 11 en adelante)

	Masa, multitud
U. Figuras B: Tipo actante	Personaje imaginario estereotipo Personaje imaginario anónimo Símbolo Personaje real institucional Personaje real no institucional Personaje imaginario fijo Animal Objeto
V. Figuras C: Concreción	Campo abierto
W. Figuras D. Caracterización del actante	Animalización Cosificación Gestos Posición Atributos
X. Figuras E. Concreción caracterización	Campo abierto
Y. Encuadre	Primerísimo primer plano Primer plano Plano medio Plano americano, tres cuartos Plano general Plano conjunto Plano detalle Gran plano general Profundidad campo Combina varios
Z. Angulación	Frontal Picado Contrapicado Cenit Nadir Perfil Tendencia horizontal Tendencia vertical
AA. Lectura especial encuadre o angulación	Narratividad Descripción Aberración Normal
AB. Recursos propios del humor gráfico	Símbolos cinéticos Metáfora visual (ideograma - sensograma) Índice (mapas, señalética, pancartas y carteles) Indicación fonética a través del

	tamaño y la tipografía Monólogo interior Narrador omnisciente Diégesis
AC. Código textual A: número de palabras	0 Muy breve (1-5 palabras) Breve (6-10) Medio-breve (11-15) Medio-largo (16-20) Largo (21-25) Muy largo (26-30) Más de 30 palabras
AD. Código textual B: Grado combinación imagen / texto	Imagen cero Texto dominante Integración Imagen dominante Texto cero
AE. Código textual C: Tipo texto	Diálogo Monólogo Fragmento literario Texto narrativo Leyenda Texto integrado en el dibujo Discursos y mítines Declaraciones y proclamas Dedicatorias Fórmulas matemáticas
AF. Código textual D: Recurso inclusión texto	Bocadillo normal Dream baloon Bocadillo punteado Bocadillo en off Bocadillo en zig-zag Globo cero Pie Cartela Combinación bocadillos Inscripción indicativa Texto – objeto
AG. Código textual E: Otras expresiones verbales	Juego verbal – tipográfico Onomatopeya Palabras malsonantes y enfados Idiomas exóticos Expresiones verbales en imagen (traducción a lo icónico)
AH. Código textual F. Tipografía	Texto manuscrito

	Texto mecánico
AI. Referencias culturales o intertextos	Artística Autorreferencia Cinematográfica Cómico / Dibujos Filosófica Geográfica Histórica Jurídica Lingüística / Idiomática Literaria Mitológica Periodística Política Popular Publicitaria Refranes y frases hechas Religiosa Televisiva
AJ. Concreción referencia cultural	Campo abierto
AK. Relación con otros contenidos	Independiente Apoyo texto informativo Apoyo texto opinión Apoyo llamada en portada
AL. Función	Ilustrativa / ornamental Opinativa Informativa Entretenimiento
AM. Interés del contenido	Actualidad Atemporalidad
AN. Valoración del contenido	Favorable Desfavorable Neutra Ambivalente
AO. Relación con el sistema	Demanda al poder Reflejo debate social Preocupación exclusiva del autor Reflejo acciones poder
AP. Resumen, interpretación, comentarios y observaciones	Campo abierto

2.3.2. Guión de la entrevista³²

*I. El humor gráfico en la prensa ayer y hoy. Cambios y permanencias.
(Comienzos, relación con la empresa, límites en la práctica de su trabajo)*

- ¿Cuándo y cómo comienza su trayectoria como dibujante?
- ¿Cómo llega la oportunidad de publicar diariamente en *El País*?
- ¿Qué recuerda de la acogida de su viñeta en esos primeros años?
- ¿Recuerda sus principales temas de preocupación en la transición?
- De aquellos años a hoy, con los cambios en la empresa y en el clima político ¿ha variado la libertad para hacer su trabajo?
- ¿Alguna vez ha recibido presiones o ha sido censurado?
- ¿Qué balance hace de estos casi treinta años vinculado al mismo periódico?

*II. Aspectos particulares del autor. (Método de trabajo, técnicas, géneros.
Maestros e hitos del humor gráfico)*

- ¿Cuál es exactamente su mecánica habitual de trabajo? (lugar, hora, técnica, envío del original)
- ¿Qué contacto mantiene con el periódico? ¿visitaba la redacción o siempre fue un “teletrabajador”?
- ¿Es consciente de haber experimentado transformaciones estilísticas?
- Singularidades creativas
- ¿Qué considera más esencial en el humor gráfico: idea, dibujo, texto...?
- ¿A qué dibujantes admira o considera sus maestros?

³² Se presentan aquí las cuestiones básicas que debían tratarse, sin tener en cuenta variaciones derivadas de las propias características y trayectoria de cada interlocutor. Remitimos a los anexos correspondientes en los que aparecen transcritas al completo las entrevistas efectuadas para observar las pequeñas modificaciones derivadas del ajuste del cuestionario al individuo entrevistado.

III. Generalidades sobre el humor gráfico

- En cuanto al propio concepto de humor gráfico, ¿le satisface ese término? ¿Cómo prefiere que se denomine su trabajo? ¿Le molestan expresiones como chiste gráfico o humorista?
- ¿Qué papel cree que cumple el humor gráfico en los periódicos?
- En un país de tan larga tradición de humor gráfico periodístico, ¿cómo ve el futuro de la profesión?

Capítulo 3. Estado de la cuestión

3. 1. Estudios iniciales

Como rasgos principales de los estudios dedicados al humor gráfico hemos de destacar que se trata de aportaciones relativamente recientes y de gran disparidad. El propio concepto de humor gráfico, como más adelante comprobaremos, resulta heterogéneo por lo que las investigaciones relacionadas con una de sus primeras manifestaciones, la caricatura, serán las primeras en aparecer, y a ella se habrán de unir las dedicadas a las tiras cómicas, a las publicaciones especializadas en sátira y humor, o incluso a la historieta. Pese a la juventud de estos estudios, la bibliografía está, pues, caracterizada por su gran diversidad, aunque ello dificulta en parte el discernimiento entre los trabajos que resultan una aportación verdaderamente válida y los que sólo se limitan a dejarse arrastrar por el atractivo visual de la viñeta. Así pues, estas obras, oscilan entre las que parten de una visión histórica amplia sobre el género, los estudios que tratan acerca de un autor, una publicación o la producción en un territorio concreto o las antologías o catálogos de muestras, e incluso las recomendaciones de los profesionales para avanzar en el dominio de la técnica del dibujo.

Centrándonos en las obras que han supuesto un avance real en el conocimiento de este ámbito, los primeros estudios datan de la segunda mitad del siglo XIX. La caricatura, entendida de manera amplia, será su objeto de interés –sobre todo teniendo en cuenta que la expresión más global “humor gráfico” aún no era utilizada- y en su gestación tendrá mucho que ver el gusto por lo grotesco del movimiento romántico, así como la recreación de tipos locales que supone este género, por lo que será interesante también como manifestación de diferenciación nacional³³.

³³ Destacamos en este sentido aportaciones pioneras de carácter internacional como BAUDELAIRE, Ch., “De l’essence du rire et généralement du comique dans les Artes plastiques”, en *Le Portefeuille*, París, 8-VII-1855. Traducción en español: BAUDELAIRE, Ch.,

Surge así el primer trabajo español en esta línea del que se tiene noticia: *Apuntes para la historia de la caricatura* de Jacinto Octavio Picón, obra publicada en 1877 que desarrolla las distintas manifestaciones de la caricatura desde la Antigüedad, para centrarse en un interesante análisis del dibujo satírico de su época -un auténtico fenómeno- en diferentes países de gran tradición caricaturesca como Inglaterra, Francia y España³⁴.

La labor precursora de Picón tiene su continuidad, ya en el siglo XX, en el trabajo incansable del crítico José Francés, promotor de los primeros Salones de Humoristas³⁵, cuyos ensayos sobre la caricatura y el humorismo son ya clásicos³⁶. Asimismo, poco después de aparecer los últimos escritos de Francés, se publica el trabajo de Alejandro Larrubiera sobre la prensa político-satírica de Madrid³⁷.

No tardaría mucho en aparecer el que, según el investigador Manuel Barrero, es el primer trabajo elaborado con y desde presupuestos académicos en España que relaciona dibujo y prensa: la memoria de graduación de Adela Ramírez y Morales titulada *Historia del Periòdic Infantil a Espanya*, presentada en la Escuela de Bibliotecarias de Barcelona en 1935³⁸. Desde entonces y en adelante el estudio del humor gráfico dirigido a

Lo cómico y la caricatura. Madrid: Visor, 1988; CHAMPFLEURY, J., *Histoire general de la caricature*. Paris: Dentu, 1865-1888. 6 vols.; PARTON, J., *Caricature and Other Comic Art in All Times and Many Lands*. London: 1878.

³⁴ PICÓN, J. O., *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid: Establecimiento tipográfico Caños, 1, 1877.

³⁵ Ciertamente, las reuniones motivadas por exposiciones, conferencias y coloquios en torno al humor gráfico hicieron avanzar en los primeros tiempos el interés por este material. Prueba de ello es la temprana conferencia de Francisco Tomás y Estruch, "La caricatura en el periodismo español", leída en la Sociedad Barcelonesa de Amigos de la Instrucción en 1892.

³⁶ FRANCÉS, J., *El humorismo y los Salones de Humoristas*. Madrid: Mundo Latino, 1913; FRANCÉS, J., *La caricatura española contemporánea*. Madrid: Sociedad General Española, 1915; FRANCÉS, J., *Los Salones de humoristas: su carácter, su significación, su evolución, sus consecuencias*. Madrid: Gráficas Gal, 1920; FRANCÉS, J., *El mundo ríe: la caricatura universal en 1920*. Madrid: Renacimiento, 1921; FRANCÉS, J., *El arte que sonríe y castiga. Humoristas contemporáneos*. Madrid: Ediciones Sucesores de Rivadeneyra, 1924; FRANCÉS, J., *La caricatura*. Madrid: Ibero-Americana, 1930.

³⁷ LARRUBIERA, A., *La prensa madrileña político-satírica en el siglo XIX. Apuntes para un Catálogo*. Madrid: 1933.

³⁸ BARRERO, M., "La historieta y el humor gráfico en la Universidad. Trabajos académicos", en *Tebeosfera*, nº 8, marzo 2002.

un público infantil será una de las constantes en la investigación. Tras un paréntesis en el que la Guerra Civil y los primeros años de dura posguerra causan la práctica desaparición de los proyectos de este tipo, ya en los cincuenta surgen varias memorias de graduación centradas en la prensa para niños una vez aparecen las escuelas oficiales de Periodismo³⁹. Posiblemente debido a que en aquellos años resultaba un ámbito de estudio más fecundo y menos arriesgado que el humor gráfico dirigido a público adulto.

Ya entre las décadas de los sesenta y los setenta, continúan ambas tendencias –la inclinación por el estudio de la prensa para niños y adolescentes y el desarrollo de las investigaciones como culminación de los estudios de Periodismo–, pero éstas se completan con un creciente interés por el ámbito del cómic, que empieza a contar con las primeras publicaciones específicas y los primeros pioneros de la investigación española en este campo. Entre ellos, Luis Gasca, quien funda el fanzine *Cuto* (1967) o Antonio Martín, que lanza *Bang!* (1969). Como bien afirma Manuel Barrero⁴⁰, se conforma así un núcleo de teóricos de la historieta en España entre los que se contaban Antonio Lara⁴¹, Pacho Fernández Larrondo, Mariano Ayuso, Ignacio Fontes, Roman Gubern, Enrique Martínez Peñaranda, Federico Moreno Santabárbara, Ludolfo Paramio o Luis Vigil, del cual surgieron los primeros estudios monográficos sobre la historieta en nuestro país. Según

(<http://www.tebeosfera.com/Seccion/NSST/03>).

³⁹ Por ejemplo, las memorias presentadas en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid: LOREN, J. A., *El T.B.O. como revista fundamental en la prensa infantil* (1958); MALUEDA BASTOS, C., *El cómic en la prensa infantil* (1958); SÁNCHEZ BRITO, M., *La prensa infantil* (1959).

⁴⁰ BARRERO, M., *ibid.*

⁴¹ Lara había presentado también un trabajo de graduación sobre *El guerrero del antifaz* en 1965 en la Escuela de Periodismo de la Iglesia de Madrid. Igualmente, Ludolfo Paramio elaboró la memoria titulada *Cómic y sociedad* en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid (1972) y Juan Antonio Ramírez inicia sus trabajos sobre el tebeo español de posguerra con la memoria de licenciatura *Las historietas de la escuela Bruguera, un enfoque estructural*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid (1972). Estudio que luego vería su continuación en la tesis doctoral *Historia y estética de la historieta española (1939-1970)* y en obras como RAMÍREZ, J. A., *La historieta cómica de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975 y RAMÍREZ, J. A., *El "comic" femenino en España: Arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

Barrero, este impulso del interés por la historieta guarda relación con la influencia de los estudios en el campo de la semiótica que provenían de Argentina e Italia, además de la posible satisfacción de recuperar una parte de la cultura española muy denostada hasta entonces y que podía ser valorada en su justa medida por personas que, nacidas a caballo entre la Guerra Civil y la posguerra, podían contemplarlos con ánimo científico⁴².

Casi al mismo tiempo, empieza a desarrollarse una parcela del estudio de gran interés, centrada en investigaciones sobre historia local y regional del humor gráfico y las publicaciones satíricas. Puede considerarse el trabajo inaugural de este campo la memoria de graduación *Prensa de humor barcelonesa, 1901-1925* de Ignacio Ubierna Domínguez, presentada en 1974 en la Escuela de Periodismo de la Iglesia de Barcelona. Surgen así, numerosos trabajos de este tipo, sobre todo centrados en el desarrollo del género en Cataluña⁴³, y, aunque en menor medida, en otras zonas⁴⁴.

Ya entre finales de los setenta y la década de los ochenta, surgen algunos de los estudios más influyentes, cuya aportación sigue siendo hoy de gran valor, como los de Valeriano Bozal⁴⁵ o Iván Tubau⁴⁶. Y éstos se

⁴² BARRERO, M., *ibid.*

⁴³ CORBERA PALAU, J., *Noticia del chiste periodístico: el humor gráfico en los diarios barceloneses desde 1939*. Memoria de graduación, Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona, 1975 (inédita); CALVO BUENO, L. M., *Prensa infantil y juvenil de Barcelona hasta el fin de la II República: 1844-1939*. Memoria de graduación, Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona, 1975 (inédita); LARREULA I VIDAL, E., *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*. Memoria de graduación, Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona, 1983. Esta última sería publicada dos años más tarde: LARREULA I VIDAL, E., *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*. Barcelona: Edicions 62, 1985. Ha de destacarse asimismo la labor de Lluís Solà Dachs, a partir de su obra *L'Humor català*, compuesta por dos tomos: *Un segle d'humor català*. Barcelona: Bruguera, 1978 y *La premsa humorística*. Barcelona: Bruguera, 1979.

⁴⁴ Por ejemplo, la investigación *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX* de Miguel Ángel Gamonal, presentada en 1976 en la Universidad de Granada y publicada después bajo el mismo título: GAMONAL TORRES, M. Á., *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada: Excm. Diputación provincial, 1983.

⁴⁵ BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.

⁴⁶ TUBAU, I., *De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de posguerra (1939-1969)*. Barcelona: Mitre, 1973, del que años después fue publicada una segunda edición, muy modificada: TUBAU, I., *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987.

mezclan a su vez con un aluvión editorial, menos centrado en la investigación y más cercano a la antología, la biografía y el manual de aprendizaje de técnicas para dibujantes aficionados y noveles⁴⁷.

3. 2. Trabajos académicos recientes sobre humor gráfico

La investigación sobre humor gráfico, sin ser una cuestión explorada con amplitud, ha visto en los últimos años un cierto desarrollo, fruto del impulso de algunos estudiosos y organizaciones de dentro y fuera del ámbito académico. En el caso concreto del desarrollo del humor gráfico en España, existen notables aportaciones sobre la evolución de viñetas, dibujantes y publicaciones en diferentes etapas históricas, así como sobre el propio lenguaje del humor gráfico desde diversos enfoques -los más alejados de nuestro estudio, como el pedagógico o el relacionado con la traducción, que están experimentando un desarrollo bastante amplio, han sido obviados en el presente repaso de la aproximación académica a nuestro objeto de estudio-. En todo caso, la bibliografía existente adolece de una dispersión y una heterogeneidad que probablemente desanime a los interesados en investigar estas cuestiones a poco que se aproximen a este ámbito de estudio, por lo que la catalogación de las fuentes en torno al conocimiento de este medio sigue siendo una de las necesidades más urgentes.

Cabe destacar, ante todo, que no han proliferado en la cantidad que sería deseable los estudios que relacionen el humor gráfico con las publicaciones periodísticas como soporte, vertiente en la que consideramos que actualmente se hace más necesario profundizar, y en ese sentido se

⁴⁷ *Humor gráfico español del siglo XX*. Madrid: Salvat/Alianza, 1970, antología prologada por Álvaro de Laiglesia; ACEVEDO, E., *Un humorista en la España de Franco. (1951-1975)*. Barcelona: Planeta, 1976; ANTONINO, J., *El dibujo de humor*. Barcelona: CEAC, 1970; BAM-BHU, *El dibujo humorístico*. Barcelona: Leda, 1971, 4ª; CARABIAS, J., *El humor en la prensa española*. Madrid: Ediciones Castilla, 1973; FONTES, I., (sel.), *Humor y contestación*. Madrid: Fundamentos, 1975; PARRAMÓN, J. Mª. y BLASCO J., *Cómo dibujar historietas*. Barcelona: Parramón, 1984; PASTECCA, *Dibujando caricaturas*. Barcelona: CEAC, 1990; PÉREZ GARCÍA, A., *El dibujo de humor es cosa seria*. Barcelona: Ediciones B, 1990.

orienta nuestra investigación. Así pues, han existido algunos trabajos de este tipo que conviene reseñar como las tesis doctorales de F. X. Ruiz Collantes, *La imagen para reír. Semiótica del humorismo y la comicidad con la imagería periodística*⁴⁸ o de J. A. Azpilicueta Albizu, *La tira humorística de prensa, análisis de una serie de 250 tiras de publicación semanal*⁴⁹, así como el proyecto de investigación de C. Abreu, *Periodismo icnográfico: el chiste gráfico y la caricatura*⁵⁰.

Continúan asimismo los estudios locales, cuyo acometimiento sigue siendo muy necesario a pesar de los esfuerzos realizados por diversos investigadores, casi todos aisladamente y con un gran trabajo en torno a fuentes dispersas y de difícil localización, con trabajos referentes a zonas como las comunidades asturiana, catalana, andaluza, valenciana o canaria, de manera general o en algún periodo histórico concreto, sobre todo, con la Guerra Civil como frontera⁵¹.

⁴⁸ RUIZ COLLANTES, F. X., *La imagen para reír. Semiótica del humorismo y la comicidad con la imagería periodística*. Barcelona: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1986. Tesis doctoral inédita.

⁴⁹ AZPILICUETA ALBIZU, J. A., *La tira humorística de prensa, análisis de una serie de 250 tiras de publicación semanal*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, 1999. Tesis doctoral inédita.

⁵⁰ **Publicado por entregas en *Revista Latina de Comunicación Social*, números 28 a 45, La Laguna (Tenerife), 2000-2001. (<http://www.ull.es/publicaciones/latina/>).**

⁵¹ GONZÁLEZ GUERRA, F., *El humor gráfico en Canarias: apuntes para una historia (1808-1998)*. Las Palmas: Cabildo insular de Gran Canaria, 2003; PELÁEZ MALAGÓN, J. E., *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000 (publicación de la tesis doctoral homónima presentada en 1998 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia); VALLS VICENTE, M^a Á., *La caricatura valenciana en la II República (1931-1939)*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999 (publicación de la tesis doctoral homónima presentada en 1994 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia); GARRIDO CONDE, M. T., *La prensa satírica en Sevilla durante el siglo XIX: estudio monográfico del periódico "El Tío Clarín"*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, 1999. Tesis doctoral inédita; TORRES I PLANELL, S., *La figura de Josep Costa Ferrer "Pícarol" i la il·lustració gràfica política a Catalunya de 1900 a 1936*. Barcelona: Facultad Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997. Tesis doctoral inédita; LÓPEZ RUIZ, J. M., *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*. Madrid: Compañía Literaria, 1995; FUSTÉ GAMISANS, A., *Prensa humorística a Manresa, 1872-1936: catàleg de publicacions*. Barcelona: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1992. Tesis doctoral inédita; ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*. Málaga: Arguval, 1990; GARCÍA QUIROS, R. M., *El*

En relación con estas consideraciones, en el caso concreto del que nos ocupamos en nuestra investigación, pretendemos hacer hincapié en varias líneas que están caracterizando el acercamiento al humor gráfico durante la etapa de la transición política española. En efecto, el estudio del humor gráfico de esta época, relativamente reciente pero de la que ya desde hace algunos años existen investigaciones, cuenta con una serie de tendencias –pero también de insuficiencias- que no queremos dejar de señalar:

- En primer lugar, el estancamiento de la investigación, que, salvo casos muy concretos, desde hace años parece frenarse poco más allá de la etapa de la dictadura franquista. En este sentido, los mencionados trabajos de Iván Tubau sobre la prensa del franquismo, así como los de Juan Antonio Ramírez, que fueron publicados entre los setenta y los ochenta, suponen un punto culminante del que aún no se ha tomado el testigo para continuar a partir del momento histórico en que estos autores concluían sus trabajos.
- Asimismo, ya en las obras centradas en la etapa predemocrática, y dentro del análisis del fenómeno del llamado “boom” del humor gráfico, señalamos la sobreabundancia de publicaciones sobre las revistas satíricas de los setenta, completado con la edición de antologías y monográficos⁵², que aun siendo muy necesarios -y en

humorismo gráfico en Asturias (1874-1939). Tesis doctoral defendida en 1987 y publicada como: GARCÍA QUIRÓS, R. M., *El humorismo gráfico en Asturias*. Avilés: Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1990.

⁵² GALÁN, D., *¿Reírse en España? El humor español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974; ROCA, J., y FERRER, S., *Humor político en la España contemporánea*. Madrid: Cambio 16, 1977; “La gloria y la decadencia de las revistas satírico-humorísticas” (Apéndice II), en CASASÚS, J. M., *Ideología y análisis de medios de comunicación*. Barcelona: CIMS, 1998, 4ª, pp. 243-251; *Lo mejor de Hermano Lobo*. Madrid: Temas de hoy, 1999; PGARCÍA, *La Codorniz declara la guerra a Inglaterra*. Madrid: EDAF, 1999; CLARET, J., (ed.) *Por favor: una historia de la transición*. Barcelona: Crítica, 2000; MOREIRO, J. y PRIETO, M., (eds.), *La Codorniz. Antología (1941-1978)*. Madrid: EDAF, 1999; MOREIRO, J. y PRIETO, M., *El humor en la transición. Diciembre 1973 - diciembre 1978*. Madrid: EDAF,

algunos casos, realmente brillantes⁵³- resultan a veces reiterativos sobre lo ya aportado en obras anteriores y van en detrimento del estudio analítico de las mismas manifestaciones en otro tipo de publicaciones, especialmente la prensa diaria, parcela casi abandonada⁵⁴.

- Entre las lagunas, destacamos la necesaria reactivación de estudios descriptivos que hagan posible el registro de dibujantes, publicaciones y secciones en la prensa de la transición –y de los años posteriores-, al modo en que se ha desarrollado con otras etapas históricas, por ejemplo, en la obra de Tubau sobre el franquismo, cuyos datos sobre dibujantes, publicaciones y tendencias habría que actualizar.
- Asimismo, se ha de abordar el análisis más profundo de este material, que permita explicar su contribución al proceso democrático, a la mentalidad colectiva de los lectores, y en suma, a la configuración de estereotipos, símbolos y referentes.

Finalmente, para cerrar este repaso de aportaciones recientes en torno al humor gráfico, hemos de destacar la labor de determinadas instituciones que están llevando a cabo un encomiable esfuerzo por acercar a los dispersos estudiosos y profesionales del medio. En primer lugar, la Fundación General de la Universidad de Alcalá (FGUA), que promueve desde 1991 el Programa de Humor Gráfico, entidad responsable de numerosas iniciativas: conferencias, cursos, muestras, retrospectivas, así como la publicación de la revista *Quevedos* y el impulso del premio

2001. Obra, esta última, que a pesar del ambicioso título está dedicada básicamente a la compilación de páginas seleccionadas de varias revistas satíricas de la época, con algunos comentarios al inicio de cada capítulo.

⁵³ Aunque situado en un marco temporal algo anterior, señalamos especialmente: LLERA, J. A., *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*. Madrid: Instituto de la Lengua Española, 2003, publicación de la tesis doctoral *Sátira y humorismo: el caso de “La Codorniz” (1956-1965)*, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura en 2000.

⁵⁴ Apenas explorada si no es por la atención a determinados autores de gran relevancia como en el caso del interesante artículo: IGLESIAS BERZAL, M., “ABC y Antonio Mingote en el cambio democrático (1975-1978)”, en *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*. 2001, 16/1 (45), pp. 108-126.

iberoamericano del mismo nombre, concedido por los ministerios de Cultura y Exteriores, que hasta hoy ha recaído en algunos de los mejores humoristas gráficos de nuestra época: Antonio Mingote, Quino, Chumy Chúmez o Andrés Rábago (El Roto). Además, esta misma institución ha creado Humor Aula, plataforma que propicia el encuentro entre investigadores del humor de diversas disciplinas, y tiene como su más anhelado proyecto la constitución de un centro de documentación de humor gráfico, compuesto por fondos bibliográficos y por una colección de dibujos originales, que facilitase a los investigadores el acceso a una información centralizada.

En una línea similar, la Asociación Cultural *Humoralia*, con sede en Lleida y encabezada por el humorista gráfico Armengol Tolsà, Ermengol, celebra un encuentro bienal, con exposiciones, concursos, premios, actividades y otras iniciativas orientadas al conocimiento y la reflexión sobre el humor. La más ambiciosa, el lanzamiento, en colaboración con la FGUA, de una colección sobre la historia del humor gráfico de cada uno los países iberoamericanos, de la que ya han salido varios títulos, entre ellos, el dedicado a España⁵⁵. También es destacable la ya larga labor del Museo del Humor de Fene (A Coruña) bajo la dirección del veterano dibujante de *La Voz de Galicia*, Xaquín Marín, así como la de distintas asociaciones de humoristas gráficos e ilustradores de varias comunidades autónomas, e incluso de algunas que actúan a nivel internacional, como FECO (Federation of Cartoonists Organisations).

Afortunadamente, cada vez es más frecuente la presencia del humor gráfico en el ámbito académico, ya sea a través de jornadas, cursos y seminarios especializados, la más arriba revisada preparación de proyectos

⁵⁵ CONDE MARTÍN, L., *Historia del humor gráfico en España*. Lleida: Milenio, 2002; A esta obra se suman, por el momento: PÉREZ BASURTO, A., *Historia del humor gráfico en México*. Lleida: Milenio, 2001; MACEDO DE SOUSA, O., *Historia del humor gráfico en Portugal*. Lleida: Milenio, 2002; TORRES, I., *Historia del humor gráfico en Venezuela*. Lleida: Milenio, 2003.

de investigación, o la organización de exposiciones en las propias universidades o en colaboración con otros organismos⁵⁶.

Para acabar, hemos de destacar la importancia que internet está tomando casi desde su nacimiento beneficiando el contacto entre investigadores del humor gráfico. En este sentido, el intercambio de conocimientos a través de la publicación en páginas web especializadas en este ámbito contribuye a enriquecer estos estudios, lógicamente, si se acude a las fuentes adecuadas. Ejemplo de ello es el sitio web *Tebeosfera, Revista electrónica sobre la caricatura, el humor gráfico, la historieta y medios anejos*, que publica periódicamente artículos de teóricos, analistas y expertos en estas materias.

⁵⁶ De algunas muestras surgen catálogos que incluyen textos verdaderamente apreciables, como es el caso de FISAC SECO, J. y SÁNCHEZ DURÁ, N., *La caricatura política en la guerra fría: 1946-1963*. Valencia: Universitat de Valencia / Col.legi Major Rector Peset, 1999 o DOMINGO, J. y MORENO, T. (coords.), *150 años de prensa satírica*. Madrid: Ed. Centro Cultural de la Villa, 1991.

Capítulo 4. Concepto y teorías del humor

4.1. En torno al concepto de humor

Aun considerando el humor en términos generales, sin detenernos todavía en distinciones entre sus diferentes variantes (humor oral, escrito, gráfico, etc.), son tan diversos los enfoques desde los que se ha intentado abordar que resulta difícil llegar a conclusiones claras a la hora de acotarlo y definirlo. Para acercarnos a algo tan engañosamente sencillo como cotidiano nos hemos de aproximar a las visiones que del fenómeno humorístico ofrecen filósofos, psicólogos, sociólogos, antropólogos o lingüistas. No faltan tampoco los trabajos efectuados por profesionales y artistas (escritores, cineastas, guionistas, dibujantes) que meditan sobre el humor cuando éste consiste en un elemento predominante de su actividad. El humorismo literario, por ejemplo, ha inspirado muchas de las reflexiones dedicadas a esta cuestión, como podremos comprobar a lo largo de las páginas siguientes. En las últimas décadas, el análisis del fenómeno humorístico en sus diferentes dimensiones ha ido despertando cada vez mayor interés,

multiplicándose la publicación de obras especializadas o la organización de seminarios y cursos.

Pese a los esfuerzos para que se acepte el humor como una materia de conocimiento solvente, los progresos chocan aún con actitudes prejuiciosas, que la propia heterogeneidad del concepto y la dispar condición de los fieles -de las más brillantes mentes a los más estafalarios ingenuos- no contribuyen a diluir.

Siguiendo a Pirandello⁵⁷ -al que situamos, obviamente, entre los miembros del primer grupo- a la pregunta ¿qué es el humorismo⁵⁸? han intentado contestar muchos y el único acuerdo al que se puede llegar es declarar la dificultad para describir lo que es verdaderamente, porque el humorismo tiene infinitas variedades y características y porque al final se acaba siempre tomando una de ellas como fundamental, de manera que se llegan a tener tantas definiciones de humorismo como características encontradas, todas ellas con parte de verdad, aunque ninguna es la verdadera. Breton glosaba irónicamente el enrevesado intento de otro escritor por definir el humor expresando lo fácil que sería imaginar el partido que podría sacar el humor de su propia definición⁵⁹. Y también Bergson nos habló de la “fantasía cómica” como algo viviente, que no podía encerrarse en una definición pese a que “los más grandes pensadores, desde Aristóteles, han acometido este pequeño problema, que siempre se hurta al esfuerzo, se escurre, se escapa, se yergue como impertinente desafío lanzado a la especulación filosófica”⁶⁰.

Sería pues inútil cometer la osadía de establecer una definición categórica del humor, labor a la que, de partida, han renunciado los más doctos

⁵⁷ PIRANDELLO, L., *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968, pp. 154-155.

⁵⁸ Empleamos indistintamente humor y humorismo, evitando el distingo según el cual el primero corresponde al sentimiento subjetivo (el sentido del humor, talante personal de cada individuo) y el segundo a sus manifestaciones objetivas, su expresión externa (mediante la palabra, el dibujo, la talla: listas para circular y ser disfrutadas a voluntad, con independencia de su creador). Si observáramos estrictamente esa división trastocaríamos, entre otras cosas, la propia denominación de nuestro campo de estudio, ya que deberíamos hablar siempre de “humorismo gráfico”, cuando no es la opción más común.

⁵⁹ BRETON, A., *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1972, p. 9.

⁶⁰ BERGSON, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 13.

expertos en la cuestión. Pero sí podemos recoger aquí las concepciones por las que tomamos parte, con la esperanza de arrojar luz sobre el problema, a sabiendas de que no ha podido aún resolverse completamente. Otro de nuestros objetivos es intentar abordar algunos de los tópicos que han salpicado las discusiones en torno al humor (sublimidad del humor frente a indignidad de lo cómico, origen moderno y en el ámbito anglosajón, etc.), procurando alejarnos del cariz de verdad incuestionable que ha acompañado a buena parte de estas afirmaciones.

En principio, y para familiarizarnos con la noción de humor, convendría señalar que su inclusión en el campo semántico de los estados de ánimo resulta relativamente reciente. No debemos olvidar que en latín el término “humor” significaba solamente líquido, humedad y que, sobre todo, aparece asociado a la medicina a través de la teoría hipocrática. Hipócrates de Cos sostenía la creencia de que la salud se encontraba en el equilibrio de los cuatro humores vitales del cuerpo: sangre, bilis amarilla o cólera, flema o pituitaria y bilis negra, también llamada atrabilis o melancolía. Cada una de estas cuatro clases de fluidos se correspondía con uno de los principios elementales (agua, aire, tierra y fuego), y se encontraban en diferente proporción en cada individuo, determinando su estado corporal y su carácter. Nótese cómo estos términos (melancolía, flema, cólera) se corresponden con ciertos tipos de personalidad o estados de ánimo que con el tiempo pasaron a describir y que se han convertido en su primera acepción. Hasta el siglo XVI el término humor designaba talante, condición o temperamento, pero la confluencia -no exenta de controversia- de los conceptos de lo humorístico y lo cómico parece proceder del teatro de caracteres, cuando Ben Jonson lleva la teoría de los cuatro humores a la comedia con su obra *Cada cual según su humor*, de 1598. A lo largo del XVII, el vocablo inglés irá asimilándose con lo gracioso y lo excéntrico y más tarde será adaptado por varias lenguas, a veces haciendo sólo referencia al humor británico, hasta evolucionar como palabra común para designar el concepto en general. Así se refleja ya en

nuestro idioma hacia finales del siglo XVIII, cuando aparece el adjetivo *humorístico* como sinónimo de festivo, burlesco, cómico o satírico⁶¹.

Reflexión a través del ingenio. La polémica distinción entre humor y comicidad

La cita de Beinhauer nos lleva justamente a uno de los primeros problemas que plantea el concepto. ¿Hasta qué punto puede lo humorístico identificarse con lo cómico, lo chistoso, lo que produce hilaridad? Hemos de adelantar ya que el material con el que se ha trabajado en esta investigación no suele ser jocoso ni induce a la carcajada en la mayoría de los casos. Pero, sin embargo, recibe legítimamente el apelativo de humor. Como veremos más adelante, el término *humor gráfico* es el que popularmente se utiliza para denominar a los comentarios dibujados que aparecen en publicaciones periódicas, y eso es una realidad que no vamos a contradecir. No obstante, habrá que explicar claramente cuál es el sentido en el que estamos empleando la palabra *humor*.

En palabras de José García Mercadal, “si lo cómico se traduce en el fenómeno fisiológico de la risa, lo humorístico causa efecto muy distinto, por producir una impresión en que la risa se mezcla con el llanto”⁶². En efecto, tradicionalmente, el concepto de humor ha sido dividido en dos tendencias: por un lado, el humor idealista, benevolente y tierno, el que, diríamos, ríe entre lágrimas. Y por otro, un humor deshumanizado, grotesco e incluso vulgar, que muchas veces ha sido asimilado con la *comicidad*.

Hoy en día, resulta difícil trasladar aquella visión de un humor sublimado, trascendente, porque el término se ha devaluado progresivamente, de modo que el humorismo parece identificarse más con la segunda opción e incluso

⁶¹ BEINHAUER, W., *El humorismo en el español hablado. Improvisadas creaciones espontáneas*. Madrid: Gredos, 1973, p. 22.

⁶² GARCÍA MERCADAL, J., *Antología de humoristas españoles. Del siglo I al XX. Con prólogo, notas e índice y un apéndice sobre el humorismo en la prensa española*. Madrid: Aguilar, 1964, 3ª, p. 12.

existe un cierto recelo entre escritores o dibujantes a considerarse humoristas, dada la mayor popularización del término entre actores de sketches televisivos o comedietas teatrales de baja calidad. De ahí que la polémica entre comicidad y humor ya no inspire tantas pasiones como en el pasado.

Pese a ello, hubo un tiempo en que el problema desataba verdaderas controversias. Las primeras reflexiones de la Modernidad sobre el concepto de humor se deben a teóricos germánicos herederos del Romanticismo que se decantaron claramente por el primer tipo, el idealista. En una postura que ha seguido aglutinando seguidores con el paso del tiempo, Jean Paul Richter, aunque sin hablar estrictamente de humor, efectúa la distinción entre lo *cómico clásico* frente a lo *cómico romántico*⁶³. El primero significaba para Richter la mofa grosera, sátira vulgar, burla de los vicios y defectos, sin ninguna conmiseración o piedad. El segundo es risa filosófica, entreverada de dolor, porque nace de la comparación del pequeño mundo finito con la idea infinita, risa llena de tolerancia y simpatía.

Una línea similar sigue la distinción de Baudelaire entre “lo cómico significativo” y “lo grotesco cómico absoluto”. Lo cómico significativo correspondería a lo cómico ordinario, es un lenguaje más claro, más fácil de analizar y entender por el vulgo, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase *una*, y que quiere ser captada por intuición⁶⁴. Baudelaire detalla además que lo cómico significativo llevado a su extremo es lo cómico feroz y lo cómico inocente con un grado más es ya lo cómico absoluto.

A principios del siglo XX, y en el marco de su célebre polémica con Benedetto Croce, el ya citado Pirandello razona ampliamente la diferencia entre el humorismo en sentido amplio y el verdadero humor, más restringido,

⁶³ RICHTER, J. P., *Introducción a la estética* (edición a cargo de Pedro Aullón). Madrid: Verbum, 1991.

⁶⁴ BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988, p. 35.

que se encontrará según él en poquísimas expresiones excepcionales. Llegando al final de su ensayo, el Nobel italiano profundiza más en estas dos variantes, presentando la distinción entre la simple *comicidad* y el *humorismo*. Así, ilustra con varios ejemplos su idea de que *lo cómico* nace de una respuesta inmediata al observar una situación en la que surge lo contrario de lo que esperábamos, por tanto en la *comicidad* prevalece un *advertir lo contrario*. Sin embargo, una vez pasada la primera impresión, se da un proceso de reflexión y llega el *sentimiento de lo contrario*, propio ya del verdadero humorismo. Un caso claro, entre los que expone Pirandello, nos lo proporciona *El Quijote*, considerada una de las obras cumbre del humorismo literario. En un primer momento, el personaje de Don Quijote puede mover a la comicidad ya que por edad y posición lo último que se esperaría de él en condiciones normales es que parta en busca de anacrónicas aventuras caballerescas. Hasta aquí la *observación de lo contrario*, que nos divierte.

Sin embargo, acabamos experimentando finalmente el *sentimiento de lo contrario*, pues tras un proceso reflexivo, se apodera de nosotros una sensación de empatía con el personaje y ya no podemos reírnos de Don Quijote, pues nos identificamos con él, con su lucha incomprensible, que es al fin y al cabo la de todos los seres humanos. Si nos reímos de él, nos reímos cruelmente de nosotros mismos⁶⁵. Así explica Pirandello de qué manera lo cómico es casi lo contrario del humor, porque lo cómico aniquila la justicia, la bondad y la cordura, mientras que el humor las restaura, nos las hace ver con mayor claridad, apreciando su verdadero valor⁶⁶.

⁶⁵ Freud recurre al mismo ejemplo de El Quijote, contrapuesto al shakesperiano Falstaff, en una nota del último capítulo de *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Afirma que el efecto cómico que provoca Falstaff reposa en el ahorro de desprecio e indignación ante una figura de características tan negativas -de las que él mismo es, además, consciente-. Al contrario ocurre con Don Quijote, en principio ridículo, pero a quien Cervantes dota de los más nobles rasgos (sabiduría, idealismo, valor, honestidad), por ello, considera Freud, se aleja de los casos de humorismo simple, de mera comicidad. La ausencia de afectividad (Falstaff) o su presencia (Don Quijote) son pues un aspecto clave en el humor. FREUD, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp.251-252.

⁶⁶ PIRANDELLO, L., *op. cit.* pp. 162-167.

Tras Pirandello surgen más partidarios de diferenciar entre la comicidad agresiva y el humor reflexivo. En España, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna en el capítulo “Humorismo” de su obra *Ismos* denuesta lo cómico, que según él “se verá siempre que ha sido un abuso y que ha aprovechado la indefensión y el azoramiento del que ríe”⁶⁷. En la misma línea, Miguel Mihura, considerará la comicidad como un escalón inferior al humorismo.

Sin embargo, existen también voces discordantes con esta rígida segregación entre lo cómico y lo humorístico, que por momentos pareció convertirse en tópico. Así, Enrique Jardiel Poncela expone tajante sus ideas sobre esta cuestión: “Lo cómico y lo humorístico no son conceptos antitéticos, como pretenden los pedantes, sino que, por el contrario, lo humorístico abraza muchas veces dentro de su órbita lo cómico. Y de ahí también el que lo cómico no sea siempre inferior, sino que tenga a menudo tanta calidad como lo humorístico, por parte integrante de un todo”⁶⁸.

Desde nuestro punto de vista, el proceso que Richter o Pirandello nos descubren puede desencadenarse ante la contemplación de una viñeta o una caricatura de calidad. La clave aquí se halla, pensamos, en la *reflexión*, en lo que nos mueve a pasar de la *observación de lo contrario* al *sentimiento de lo contrario*⁶⁹. Pero no todo lo que se publica bajo el nombre de humor gráfico es reflexión, también es común practicar ese humor descarnado que se ha dado en llamar *comicidad*⁷⁰ a través del grafismo. Nos situamos así, en

⁶⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 211.

⁶⁸ JARDIEL PONCELA, R., *Obras Completas*. Barcelona, AHR, 1963, p. 145.

⁶⁹ Afirma Julio Casares, influido claramente por Richter: “Esta facultad de ascender de lo particular a lo universal, de comprender que el espectáculo de un necio, por muy divertido que sea, pierde su significación ante el panorama grandioso de la infinita necedad humana, es otra característica del humor. (...) Y añadiré que éste, a mi juicio, no es, como vienen sosteniendo los filósofos, una variedad de lo cómico, sino un fenómeno estético más complejo, un proceso anímico reflexivo”. CASARES, J., *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe, 1961, p. 29.

⁷⁰ No nos hemos extendido demasiado en la imposición del término *comicidad* al humor deshumanizado o vulgar, ya que no corresponde a esta sucinta conceptualización del humor efectuar valoración tan amplia, baste en cualquier caso señalar que nos parece desafortunada, pues la comedia y lo cómico han proporcionado aportaciones artísticas muy apreciables. Nos limitamos, pues, a recoger los términos que tradicionalmente se han manejado.

una posición intermedia, más cercana a las ideas de Jardiel. En este sentido, uno de los autores que estudiamos, Máximo San Juan, afirma citando a Robert Escarpit que cada humor tiene su momento, incluso el humor “sal gruesa”. Renunciamos, pues, a establecer escalones jerárquicos que dividan lo humorístico, lo cómico y lo risible levantando muros insalvables. La única pauta sería la que marca la diferencia entre el buen y el mal humorismo, que estaría quizá en el grado de agresividad, pues el humor también tiene algo de compasión. La frontera del humor se sitúa pues, curiosamente, en un concepto con el que comparte las primeras letras: la humillación. Cruzar la línea del encarnizamiento excesivo hacia un tercero conduciría al camino del sarcasmo o el cinismo pero no al auténtico humorismo.

Otras claves para el debate: Humor y Modernidad. Patrias y credos del humor

Quizá porque el humor no constituyó para los clásicos un gran tema de preocupación -estaba orientado especialmente a una finalidad práctica, ya que era apreciado fundamentalmente como recurso de la retórica- en ocasiones se ha discutido el hecho de que el humor es un “invento” propio de la Modernidad. Ya hemos visto que el propio Richter denominaba “clásico” al humor de tipo corrosivo y tosco. Hemos de añadir que costó siglos que la comicidad dejase de ser considerada poco ética⁷¹. En general, son mayoría los partidarios del humor como aportación moderna, argumentando que los ejemplos clásicos de humor (Aristófanes, Plauto, Luciano de Samosata) son

⁷¹ Precisamente en el próximo apartado nos acercaremos a un conjunto de autores considerados los detractores del humor, defensores de la célebre “teoría de la superioridad”, que veían en el humor un indicativo de prepotencia que buscaba únicamente la burla de las debilidades ajenas. Expondremos y matizaremos las ideas expresadas al respecto por pensadores griegos como Platón, Aristóteles o Heráclito así como por Hobbbes, Bergson o Baudelaire. En todos los casos, se resalta la preocupación por los problemas morales que plantea el humorismo.

excepcionales y que, en general en la tradición grecolatina y durante la Edad Media no se ejercía el humor como práctica consciente. Se señala el Renacimiento como la etapa que inicia el humorismo con plena intención, por parte de los autores, de denunciar vicios o impulsar cambios. A finales del XIX, se atribuía a la rebeldía del movimiento romántico⁷² la irrupción del humor en el arte, tras siglos de sujeción obligada a normas y preceptos que constreñían la creatividad. Asimismo, y como derivación de este debate, se discutió sobre la exclusividad de la creación humorística en determinadas idiosincrasias nacionales, señalando normalmente los países anglosajones como los depositarios del humor auténtico, sobre todo debido a que entre los latinos la tradición católica suponía un impedimento para la práctica liberadora del humor.

Bajo nuestro punto de vista, no podemos respaldar ni una ni otra aseveración. Los ejemplos de humor anteriores a la Modernidad son numerosos, así como los inscritos en lugares y épocas de enraizada religiosidad. Expondremos más detenidamente una y otra argumentación y las razones a favor y en contra en cada caso.

Baudelaire escribió que la Modernidad es un estrato superior del desarrollo intelectual de la Humanidad y que la comicidad de esta época está ya totalmente evolucionada. Llegó a conceder que en la Antigüedad existieran algunas excepciones, como la comedia griega, pero de una comicidad diferente, con algo de salvaje. Aunque no compartamos esta visión, sí enfatizamos la importancia de su siguiente observación, donde afirma que las figuras grotescas de la Antigüedad que han llegado hasta nosotros (máscaras, ídolos, figurillas, etc.) estaban llenas de seriedad, pues, como objetos de veneración, eran signos de adoración, de respeto⁷³. La misma opinión sobre la imposibilidad del humor antiguo comparten en sus escritos Pirandello o Taine. Todavía en tiempos recientes, autores como Octavio Paz

⁷² En el caso concreto de la caricatura, ésta debe mucho al Romanticismo, pues su impulso en el XIX está vinculado, entre otros factores, al gusto romántico por lo grotesco.

⁷³ BAUDELAIRE, Ch., *op. cit.*, p. 28.

han sostenido la hipótesis del origen moderno del humorismo, explicando que los autores clásicos no conocieron el humor, que no llegaría definitivamente hasta la obra de Cervantes -argumentando que el humor es la gran invención del espíritu moderno, ligada al nacimiento de la novela⁷⁴-. Así lo expone también Peter Berger, que se cierra a la existencia de un humor medieval y cristiano⁷⁵.

Sin embargo, existen ejemplos anteriores que contrarrestan la concepción del humor como fruto de la Modernidad. Para empezar, y como resalta Bajtin, numerosas manifestaciones pertenecientes a la cultura popular se asocian a lo cómico⁷⁶: celebraciones grecolatinas (el más claro ejemplo serían las saturnales romanas), manifestaciones rituales germánicas, fiestas de carnaval, bufonadas, farsas estudiantiles, parodias, refranes y proverbios populares, etc.

En el capítulo del humorismo literario, también Bajtin efectúa un completo repaso de la literatura cómica medieval. En cuanto a ejemplos anteriores, clásicos, remitimos a algunas de las más antiguas muestras, pertenecientes a la tradición griega y romana, que aparecen mencionadas por José Antonio Llera en su excelente trabajo sobre la sátira⁷⁷ -entendida como modalidad que atraviesa diversos géneros y que presenta el humor como uno de sus ingredientes-. En dicho texto, se explica la diferencia entre la poesía satírica romana, única reconocida unánimemente como género literario, y el drama

⁷⁴ Ferran Toutain recoge esa idea de Paz plasmada en las primeras páginas de *Los testamentos traicionados* de Milan Kundera. Véase TOUTAIN, F., "Del sentit de l'humor com a sentit comú", en *Trípodos*, nº 13, 2002, pp. 9-22.

⁷⁵ BERGER, P. L., *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós, 1999. Existe una edición en catalán anterior: BERGER, P. L., *La rialla que salva: la dimensió còmica de l'experiència humana*. Barcelona: La Campana, 1997.

⁷⁶ BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990.

⁷⁷ LLERA RUIZ, J. A., "Prolegómenos para una teoría de la sátira", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9-10, 1998-1999, pp. 281-293.

En el caso del humorismo literario español, José García Mercadal menciona como único autor de la Antigüedad a Marcial pero dedica treinta páginas de su antología a escritores de la Edad Media. GARCÍA MERCADAL, J., *Antología de humoristas españoles. Del siglo I al XX. Con prólogo, notas e índice y un apéndice sobre el humorismo en la prensa española*. Madrid: Aguilar, 1964, 3ª.

satírico griego. Este último, del que sólo se conserva *El Cíclope* de Eurípides, se representaba como contrapunto a una trilogía de tragedias y debe su nombre al coro compuesto por actores disfrazados de sátiros que creaban una incongruencia humorística⁷⁸.

Muestra de un vetusto interés por la creación humorística y cómo perfeccionarla es el *Tractatus Coislinianus*, manuscrito anónimo del siglo X - aunque su contenido podría datar de antes del siglo I a. de C.- que proporciona una serie de pautas para lograr la comicidad, presumiblemente inspiradas en los libros perdidos de la *Poética* de Aristóteles.

Entre otras de estas aportaciones tempranas, destacaríamos, de la mano de Felicísimo Valbuena, los trabajos de L. Jean Lauand⁷⁹ sobre Santo Tomás de Aquino, combatiendo así el tópico de la ausencia de humor medieval. Para el esclarecimiento definitivo de la discusión acerca de la inexistencia de manifestaciones humorísticas en la Edad Media y la de la incompatibilidad total entre humor y religiosidad sobra insistir en la contribución fundamental de Mijail Bajtin⁸⁰. Respecto a esta segunda cuestión, el mantenimiento del poder religioso obligaba a un forcejeo constante entre la prohibición y la permisividad de lo cómico. Obviamente, esta última postura era más bien una concesión orientada a granjearse la adhesión del pueblo -para “descender” a su lenguaje y para permitir cierta distensión controlada- toda vez que tanto el poder liberador de la risa como sus reminiscencias paganas constituían un peligro para las aspiraciones de la Iglesia. Podríamos recordar aquí como arquetípicas las convicciones del antagonista de *El nombre de la rosa*, Jorge de Burgos, para el que la risa, llevada a sus últimas consecuencias, podría

⁷⁸ SUTTON, D. F., “El drama satírico”, en EASTERLING, P.E. y KNOX, B. M. W. (eds.), *Historia de la literatura clásica. Literatura griega*. Madrid, Gredos, 1990, pp. 380-389. Citado en LLERA, J. A., art. cit., p. 281.

⁷⁹ En el monográfico “La comunicación del humor” pueden hallarse referencias sobre los trabajos de Lauand en la presentación a cargo del propio director de la publicación, Felicísimo Valbuena. Puede consultarse asimismo el texto de Lauand *La Tontería y los Tontos en el Análisis de Tomás de Aquino* (pp. 37-46) y el arriba mencionado *Tractatus Coislinianus*, comentado por Lane Cooper en traducción de Eva Aladro (pp. 31-37). “La comunicación del humor”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002.

⁸⁰ BAJTIN, M., *op. cit.*

significar una superación de la muerte y de Dios, el fin de su concepción del mundo. Pese a todo ello, no faltaron manifestaciones que contradijesen las enseñanzas del Eclesiastés (“la risa es propia del necio”). En los propios “marginalia”, dibujos que adornaban los textos de los copistas de los monasterios aparecen recreaciones del mundo al revés o criaturas grotescas. Richter pone las fiestas de locos medievales como ejemplo de la idea aniquiladora del humor -que evidencia lo ridículo del orden del mundo-. Y, sobre todo, Bajtin señala muchos otros casos, propiciados por el soplo transgresor del carnaval, que persigue la misma aniquilación: de la mano de bufones y payasos, fiestas de los bobos, fiestas del asno o “risa pascual”⁸¹; relatos orales, a veces transcritos, como la *Coena Cypriani* (imitación fragmentada de episodios y personajes bíblicos, mezclados de forma irreverente y jocosa) o parodias evangélicas, de plegarias, litúrgicas (*Liturgia de los borrachos*, *Liturgia de los jugadores*, *Liturgia del dinero*)⁸².

Relacionados también en ocasiones con las creencias religiosas de cada pueblo, la influencia en el humorismo de los diferentes temperamentos nacionales ha sido objeto de cierto interés por los teóricos del humor. Por ejemplo, y sin alejarnos demasiado de las cuestiones precedentes, Pío Baroja atribuye mayor inclinación por lo humorístico a los pueblos religiosos que a los filosóficos. Considera a Grecia como país de humor escaso, aunque señala rasgos de humor en Herodoto, en ciertas frases de Sócrates, en Aristóteles, Menandro o Luciano. También se ocupa de contradecir la tesis del francés Hippolyte Taine sobre la exclusividad de un humorismo anglosajón. Esta postura fue sostenida por Taine en un ensayo sobre Inglaterra en el que, como parte del carácter británico, describe su conocido *humour*: la burla del que, bromeando, mantiene un aire serio. Abunda en la obra de Sterne, Dickens o Thackeray, pero está hasta tal punto arraigado que podría hallarse fácilmente, y todavía hoy es así, en la conversación diaria. Para Taine este tipo de humor sólo puede partir de un sentimiento de

⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

⁸² *Ibid.*, p. 79 y ss.

tristeza o cólera (si no, no podría resistirse una prolongación tan fría de una ironía, un estudio tan minucioso de algo grotesco). Baudelaire nos recuerda que Inglaterra es el país del *spleen* o esplín, de la melancolía o tedio de la vida.

Por otra parte, Taine contrapone el humor inglés con el llamado *esprit* francés. Suele destacarse a Rabelais como máximo representante del humorismo galo, por lo que las notas que suelen adjudicársele lo aproximan más a lo grotesco, a lo *cómico significativo* en palabras de Baudelaire. Se aprecia aquí una huida de lo profundo, de lo grave, justamente al contrario que el humorismo alemán, del que además Richter destacó su tendencia al humor subjetivo, ya que el propio idioma posibilita una cortés omisión del yo, una pérdida de identidad, que favorece el talante humorístico.

Es poderosa también la corriente que entronca la tradición de los celtas como pueblo caracterizado por un sentido trágico de la vida que tiñe su humor, o “malhumor”, desde irlandeses como Swift, Shaw o Wilde hasta salpicar el humorismo gallego. Wenceslao Fernández Flórez, en su discurso de recepción en la Real Academia Española, suscribe esta afirmación que Julio Casares desarrolla en su contestación⁸³.

En cualquier caso, el humor español en general se ha considerado a menudo desde el exterior como de los más dotados para lo cómico más feroz, quizá pensando en Goya.

Mas volviendo a las teorías barojianas, aunque podamos hallar rasgos comunes, hay tantas formas de humor como humoristas han existido. El humor no puede tampoco ser privativo de una determinada zona. La prueba está en que los defensores del humorismo septentrional no dejaban de incluir excepciones (Cervantes, Rabelais), lo que no hace sino contradecir sus propias tesis. La idea, compartida paradójicamente por los teóricos románticos, de que el humor es -más que nada y de entre las muchas cosas

⁸³ FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., “El humor en la literatura española” en *Obras Selectas*. Barcelona: Caro Raggio, 1979, pp. 21-49; CASARES, J., *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.

que puede ser- una actitud ante la vida lleva aparejada la contradicción de que el humor es cuestión individual, y por tanto va más allá de un determinismo racial. Cada humorista es una isla, dejó escrito Baroja.

4. 2. Teorías y categorías del humor

Como expusimos en el apartado anterior, son múltiples las disciplinas desde las que se ha intentado dar explicación a los numerosos interrogantes que rodean el humor. Procedan del campo académico o de la experiencia profesional, no debemos desdeñar las muy diversas apreciaciones que sobre esta cuestión se han ofrecido. Cada una de ellas aporta nuevos puntos de vista que nos permiten seguir descubriendo la riqueza del rompecabezas humorístico, con las múltiples facetas que toca y algunas de las notas que lo caracterizan. Efectuamos aquí pues una revisión, no por sucinta poco exhaustiva, de las teorías más destacadas sobre las causas y consecuencias del humor y de manifestaciones anejas como el chiste, la risa o la sonrisa. Para facilitar su exposición, presentamos una serie de categorías en las que se pueden agrupar las distintas posturas que autores de todas las épocas han defendido:

- A. Teorías fisiológicas, terapéuticas y evolutivas.
- B. Teorías de la liberación de la tensión.
- C. Teorías esencialistas (mecanismos del humor).
- D. Teorías de la superioridad.
- E. Teorías sobre la función social del humor.

A. Teorías fisiológicas, terapéuticas y evolutivas

Encuadramos aquí a aquellos autores que han incidido en aspectos tales como las reacciones que la risa desencadena en el organismo o los efectos benéficos que el humor procura en la salud, tanto a nivel mental como

físico⁸⁴. Comenzamos por este conjunto de teorías -que, curiosamente, se remontan en cierto modo a los orígenes clásicos del concepto de humor, vinculándolo a cuestiones somáticas más que intelectuales- aun conscientes de que no se trata de las más convincentes, o quizá precisamente por ello.

En los últimos años, las potenciales propiedades sanadoras del humor se han puesto de relieve con investigaciones centradas en la llamada “risoterapia”. Sólo por el amplio número de sus seguidores, esta teoría ha de ser tomada en cuenta, aunque con lógicas salvedades toda vez que los avances que se están consiguiendo gracias a la aplicación del humor en el tratamiento de enfermedades sólo pueden entenderse como práctica auxiliar. Desde nuestro punto de vista, y sin menoscabar el esfuerzo de sus seguidores, la risoterapia es un enfoque que enfatiza en exceso los aspectos positivos -y, por tanto aletargadores- del humor en detrimento de su faceta crítica, más interesante bajo el prisma de nuestro estudio.

Sin duda estamos ante un enfoque heterogéneo puesto que la defensa del carácter curativo de la risa puede encontrarse tanto en un párrafo de Kant como en un buen número de libros que rozan la autoayuda. En efecto, desde hace un tiempo parece detectarse una cierta inclinación por la publicación de libros sobre el poder terapéutico del humor, la mayoría de fácil y rápida digestión y escasa originalidad. Entre los más notables, se encuentra el ya clásico de Raymond A. Moody⁸⁵, y sobre todo, los trabajos de William Fry⁸⁶, pero la lista es casi interminable⁸⁷.

⁸⁴ Esta vinculación de la risa con la medicina presenta antecedentes tan antiguos como las referencias en la obra del ya mencionado Hipócrates -no sólo su correspondencia apócrifa donde se habla de la locura atribuida a Demócrito, expresada por medio de la risa-, sino también de la importancia de la alegría y la vivacidad del médico y los enfermos en el tratamiento de dolencias. Como recoge Mijail Bajtin en su estudio sobre Rabelais, las ideas de Hipócrates eran conocidas en el Renacimiento: el propio autor de *Gargantúa* estudió y luego enseñó en la Facultad de Medicina de Montpellier donde existen tratados sobre la risa que datan de 1560. BAJTIN, M., *op. cit.*, p. 66.

⁸⁵ MOODY, R. A., *Humor y salud. El poder curativo de la risa*. Madrid: Edaf, 1979.

⁸⁶ FRY, W., *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto: Pacific Books, 1963; FRY, W., y SALAMEH, W.A., (eds.), *Handbook of humor and psychotherapy: advances in the clinical use of humor*. Sarasota (Florida): Professional Resource Exchange, 1987.

⁸⁷ BOKUN, B., *El humor como terapia*. Barcelona: Tusquets, 1987; CAUDET YARZA, F., *Risoterapia: efectos relajantes de la risa*. Molins de Rei: Astri, 2000; GONZÁLEZ

Por otra parte, como decíamos, ya Kant consideraba la broma y la risa entre las artes agradables, en contraposición al arte bello⁸⁸. Así pues, la broma - practicada, no de forma independiente, sino como pasatiempo en una conversación, por ejemplo en un banquete- provoca según el filósofo, una sensación de salud gracias al estímulo que propicia en el organismo. La broma y la risa parten como un juego del pensamiento que luego pasa al cuerpo, produciendo una vibración de los órganos que fomenta el restablecimiento de su equilibrio y tiene un efecto bienhechor sobre la salud⁸⁹.

Paradójicamente, Pío Baroja relaciona enfermedad y humorismo⁹⁰, con el argumento del efecto de la dolencia sobre el espíritu. En este sentido, no deja de ser curiosa (y casi humorística) su alusión a los artríticos, a los calvos -entre ellos Shakespeare o Dickens- y a los aquejados de gota, padecimiento muy inglés, que para el escritor explica en parte el fecundo humor británico.

También el humor ha sido objeto de estudio desde el punto de vista evolutivo, entendiendo la risa como instinto que ayuda a la supervivencia⁹¹. Aunque su visión es mucho más rica y compleja, Arthur Koestler se acerca a

GONZÁLEZ, E., *La risa, la comprensión y otras tantas cosas buenas para la salud*. La Laguna: 1985; GUTIÉRREZ RIVAS, A., *Buen humor, buena salud: influencia del carácter y la actitud*. Palma de Mallorca: AGR Difusión, 2002; HOLDEN, R., *La risa la mejor medicina: el poder curativo del buen humor y la felicidad*. Barcelona: Oniro, 1999; LEBLANC HALMOS, B., *Hacia la salud por la vía del humor lúcido*. San Sebastián: Imagina, 1996; PÉREZ, M., *Tomando la risa en serio: humorterapia*. Madrid: Mandala, 1998; SATZ TETELBAUM, M., *Las vocales de la risa, risoterapia y cultura*. Madrid: Miraguano, 2003; WALKER, D., *Los efectos terapéuticos del humor y la risa*. Málaga: Sirio, 2002. En el ámbito académico han profundizado en esta vertiente que aúna humor, salud y psicología con su contribución en forma de artículos, charlas, conferencias o cursos, la profesora Begoña Carbelo, de la Universidad de Alcalá o el profesor Luis Muñiz, de la Universidad SEK. Incluso algún dibujante de prensa defiende con una obra escrita las teorías médicas: IDÍGORAS, Á., (ed.), *El valor terapéutico del humor*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2003.

⁸⁸ KANT, I., *Crítica del juicio* (edición y traducción de Manuel García Morente). Madrid: Espasa 1997, p. 261.

⁸⁹ KANT, I., *op. cit.*, pp. 293-294.

⁹⁰ “La caverna del humorismo, por Pío Baroja”, en “La comunicación del humor”. **CIC Cuadernos de Información y Comunicación**, nº 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 131-138.

⁹¹ Este es el enfoque de Menon, V.K., *A theory of laughter* (1931) o del propio Charles Darwin en *The expresión of the emotion in man and animals* (1872), según se cita en PINTO LOBO, M. R., *La influencia del humor en el proceso de comunicación*. Madrid: Universidad Complutense, 1992.

estos planteamientos, partiendo de un estudio clásico de Sully⁹², cuando nos habla de la risa y la sonrisa como actos reflejos “de lujo”, es decir, sin ningún fin biológico de cara a la supervivencia, salvo aliviar temporalmente las presiones de tipo utilitarista⁹³. Así, Koestler nos hace observar la paradoja de que “el humor es el único dominio de actividad creativa en el que un estímulo de alto nivel de complejidad produce una respuesta masiva y claramente definida en el nivel del reflejo fisiológico⁹⁴”.

Pero el principal valedor de estas teorías evolutivas podría considerarse William McDougall, quien afirma que la risa -común e innata en todos los miembros de la especie humana- actúa “como un estímulo fisiológico general que acelera los procesos respiratorios y circulatorios y produce una sensación de bienestar o euforia”⁹⁵. Como vemos, se acerca bastante a las ideas que ya esbozó Kant, aunque también introduce nuevas apreciaciones. Por ejemplo, McDougall observa cómo curiosamente esta sensación inhibe otras actividades de índole física o mental: mientras reímos se interrumpe el curso de los pensamientos y de otras funciones corporales. De este modo podemos explicar la utilidad del instinto de la risa, ya que al reír somos capaces, aunque momentáneamente, de escapar de la contemplación de lo negativo, lo que nos produce disgusto o pena. Aunque esta explicación entronca más con algunas de las ideas que revisamos más adelante.

B. Teorías de la liberación de la tensión

Entre los más tempranos partidarios encontramos a Herbert Spencer, también a Theodor Lipps, ambos inspiradores de Freud⁹⁶, de quien

⁹² SULLY, J., *An Essay on Laughter*. London: Longmans, 1902.

⁹³ KOESTLER, A., “El acto de la creación. (Libro primero: el bufón)”, en “La comunicación del humor”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 189-220.

⁹⁴ KOESTLER, A., art. cit., p. 196.

⁹⁵ Cit. en GOMIS, L., *El medio media: la función política de la prensa*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1974, p. 447.

⁹⁶ En cierto punto de su teoría sobre el chiste, Freud atribuye el placer que éste produce al ahorro de gasto psíquico, es decir, a la liberación de energía utilizada para mantener una coerción o cohibición. Esta descarga se libera en forma de risa. FREUD, S., *El chiste y su*

ampliaremos su teoría más adelante. Una observación básica entre quienes han estudiado el humor es su utilidad como mecanismo de defensa y como válvula de escape en situaciones tensas (recordemos aquí el humor negro, ligado a las situaciones más negativas a las que ha de enfrentarse el ser humano y único modo, a veces, de superarlas momentáneamente). El humor, pues, florece frecuentemente ante lo que nos produce temor, nerviosismo o contención.

En este terreno, y siguiendo a María Rosa Pinto, agrupamos las teorías que nos hablan de liberación, desahogo o alivio a través del humor, y también las diferentes corrientes que han intentado explicar el origen de la risa como liberación de energía nerviosa, a saber: como energía reprimida y repentinamente liberada; como escape de un exceso de energía para el que el cuerpo no tiene uso serio; y como tensión relajada a consecuencia de una interrupción o bloqueo mental⁹⁷. Al fin y al cabo, el reconocimiento de un hallazgo ingenioso es un descubrimiento similar a la resolución de un problema, es comprender el dispositivo con el que funciona un artefacto que se nos había mostrado ya en marcha; la risa o la sonrisa son, pues, consecuencia de liberar una cierta tensión, acumulada mientras nos enfrentamos al fenómeno humorístico en proceso.

Al mismo tiempo, esta reducción de la tensión aflora en cierta medida en las llamadas teorías de la ambivalencia que, en general, señalan el origen de la risa en la experimentación simultánea de emociones incompatibles. Ya en *Filebo*, Platón recoge un diálogo entre Sócrates y Protarco acerca de la mezcla de placer y dolor que caracteriza a determinados actos humanos como la risa. Asimismo, Descartes, entendió lo jocoso mezclado con el dolor

relación con lo inconsciente, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 116-138. En su obra, Freud admite la gran influencia de *Komik und Humor* (1818) de Lipps. Herbert Spencer es autor de *The physiology of laughter*, publicado por vez primera como artículo en 1860.

⁹⁷ Véase PINTO LOBO, M. R., *op. cit.* Podríamos añadir también lo que M^a Rosa Pinto Lobo denomina “teorías sobre la expresión del placer versus expresión del disgusto disfrazado” que se basan en que lo que parece ser una expresión placentera es en cambio enojo, disgusto, convertido de algún modo por el proceso del humor. PINTO LOBO, M. R., *ibid.*, p. 60.

como causa de la risa. Son muchos los que sostienen que el humorista, como el payaso, es un ser casi trágico⁹⁸. Así, estas teorías tienen que ver con esa postura melancólica ante la vida -una actitud elegante entre el pesimismo y el distanciamiento del que se sabe perdedor pero no renuncia a una cierta dignidad-, que ya pusieron en práctica (como técnica artística, como escudo personal) Quevedo, Chesterton, Wilde, y, en general, la mayoría de los artistas que desde cualquier ámbito se han dedicado al más refinado humor. Podemos apreciar cómo vuelven a asociarse humor y melancolía, conceptos que ya coincidían en la clásica teoría de los cuatro humores. En palabras de Nietzsche “el hombre sufre tan atrozmente en el mundo que estuvo obligado a inventar la risa”. Nos desplazamos así a la tristeza y el dolor y en última instancia, al miedo y a la muerte, que entendemos como el otro extremo de lo humorístico, mas son extremos que se tocan. José Antonio Marina, en su ensayo -en el que queda más refutado que elogiado- sobre el ingenio (“proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando”⁹⁹) señala al humor como una de sus especies, que parece decirnos: “¡Mira ahí tienes ese mundo que te parecía tan peligroso!, ¡no es más que un juego de niños, bueno apenas para tomarlo a broma!”¹⁰⁰.

Así pues, el humor puede funcionar como construcción creativa ante una realidad que no nos agrada. Componiendo otro mundo, desplaza el que ya no puede mantenerse porque ha perdido su sentido y se convierte entonces en una liberación. En este sentido, las teorías de Mijail Bajtin sobre la risa en

⁹⁸ Curiosamente, este concepto ambivalente del humor es uno de los más defendidos por los propios profesionales del humorismo gráfico. En esta línea fueron constantes las afirmaciones recogidas durante el curso “El humor y sus dimensiones”, organizado por la Universidad Complutense de Madrid y celebrado en San Lorenzo de El Escorial del 16 al 20 de julio de 2001: “el humorista está en el vestíbulo de lo trágico” (Julio Cebrián); “el humorista es como un niño asustado que pasa por un pasillo oscuro cantando” (Antonio Madrigal).

⁹⁹ MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 2000, 10ª, p. 23.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 93.

la Edad Media y el Renacimiento han contribuido enormemente a la valoración de la faceta lúdica, regeneradora y liberadora de la risa¹⁰¹.

C. Teorías esencialistas o basadas en los mecanismos del humor

Se trata de un conjunto muy complejo de ideas sobre el humor, mas todas tienen en común la observación de uno o varios mecanismos que, a juicio de cada autor, son la clave que desencadena la experiencia humorística. Para aportar mayor claridad, dividiremos estas teorías como sigue: teorías del contraste, teorías de la sorpresa y teoría de lo autónomo. Hemos de añadir que si bien exponen algunos de los planteamientos más interesantes sobre el humor, consideramos que ninguno de los ingredientes fundamentales por los que se inclinan es definitivo y que no se trata de elementos excluyentes, pues el fenómeno humorístico puede estar formado por la combinación de varios de estos factores.

1. Teorías del contraste

Ya nos hemos aproximado en páginas precedentes a este aspecto al hablar de la observación y del sentimiento de lo contrario. Es evidente que el humor necesita el conflicto para desarrollarse. En este punto reunimos varias teorías más que explican el humor como un proceso antitético donde lo humorístico funciona como una cara que se contrapone a una cruz (tristeza, indignación, fracaso) o donde se fuerza la comparación entre una situación real con una situación ideal. Dependiendo de cual sea el fenómeno, sentimiento o idea que se contrapone a lo humorístico obtenemos varias sub-categorías: teorías de la ambivalencia, teorías de la incongruencia, teorías de la configuración. Pero en todas ellas se dan dos términos entre los cuales se establece una relación. La explicación del humor residiría pues en el desplazamiento de significados: una idea se encuentra en dos partes de

¹⁰¹ BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990.

nuestro cerebro a la vez. Koestler acuñó el término *bisociación* para describir esa percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia bien consistentes pero habitualmente incompatibles. El acto bisociativo conecta dos matrices de experiencia previamente desconectadas¹⁰². A su vez, podemos hallar distintas maneras en que puede darse este fenómeno:

1.a. Teorías de la incongruencia

La teoría de la incongruencia sugiere que el humor se da en situaciones donde dos conceptos, que por separado resultan totalmente lógicos, son asociados produciendo un contraste, una idea absurda o irónica. La percepción de lo inconexo proporciona aquí la experiencia humorística. Es una táctica muy utilizada, consciente o inconscientemente, por los profesionales para desencadenar creaciones cómicas. Entre quienes la citan como ingrediente indispensable de la experiencia humorística se encuentran Hutcheson, Schopenhauer o Hazlitt.

Se suele considerar a Francis Hutcheson¹⁰³ el primero en identificar humor con incongruencia en su intento por demostrar que la risa no había de ser forzosamente exhibición de superioridad como sostenía Hobbes¹⁰⁴. Así, Hutcheson acompañó su teoría de una larga serie de ejemplos para demostrar que el motor de la reacción humorística residía en la incongruencia. Más adelante, Schopenhauer se suma a esta concepción concluyendo que la causa de la risa es la percepción de una incongruencia entre un objeto real y el concepto que representa. Distingue además dos clases de incongruencia. La primera sería la agudeza, en la que se traslada la identidad de dos o más objetos reales a un solo concepto que los comprende como una unidad. El segundo tipo de incongruencia es la

¹⁰² KOESTLER, A., art. cit., pp. 189-220.

¹⁰³ HUTCHESON, F., *Thoughts on Laughter* (1758), cit. en TOUTAIN, F., “Del sentit de l’humor com a sentit comú”, en *Trípodos*, nº 13, 2002, pp. 9-22.

¹⁰⁴ HOBBS, T., *Leviatán* (traducción, prólogo y notas de Carlos Mellizo). Madrid: Alianza Editorial, 1996. Remitimos también al apartado 4. “Teorías de la superioridad” en páginas siguientes de la presente investigación.

extravagancia, en la que el concepto se manifiesta previamente en el conocimiento y se traslada después a la realidad.

La visión de William Hazlitt¹⁰⁵ recupera ciertas reminiscencias éticas de las primeras concepciones del humor, pues para él tanto la risa como el llanto proceden de la decepción entre lo que las cosas son y lo que deberían ser, aunque en su concepción lo lúdico cobra un gran peso. Para el ensayista británico la esencia de lo risible es lo incongruente, desconectar una idea de otra, chocar un sentimiento con otro.

1. b. Teorías de la configuración

Resulta la concepción más próxima al sentido lúdico del humor. Éste se experimentaría cuando elementos percibidos, en principio, como inconexos, repentinamente encuentran su lugar. Al contrario que en la incongruencia, el humor no llega a través de algo que desentona, sino justamente de algo que “encaja”. Según Pinto Lobo, esta corriente -de la que encuentra reminiscencias en Quintiliano, Hegel o Schiller- sería un anticipo o reflejo de las ideas de la Gestalt¹⁰⁶. La experiencia ante una imagen que puede leerse al mismo tiempo de formas distintas (como el célebre e ingenioso dibujo que representa alternativamente la cabeza de Freud y una mujer desnuda) está en la base de un buen número de creaciones que logran transmitir un sentimiento cómico o de diversión cuando cerramos el círculo de significados. Es lo que Schiller llamó “dualidad dinámica”, y se manifiesta, por ejemplo, en la obra de Escher, y en ella se basan en gran medida los humoristas gráficos más puros, los que centran su estilo en el humor no verbal. En cualquier caso, y superando las manifestaciones plásticas, en los juegos de palabras, como los que esquematiza Freud en sus ya célebres ejemplos, se observa también idéntico mecanismo.

¹⁰⁵ HAZLITT, W., “Sobre el ingenio y el humor (Conferencias sobre los escritores cómicos ingleses, 1818)”, en “La comunicación del humor”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 69-94.

¹⁰⁶ PINTO LOBO, M. R., *op. cit.*, p. 79.

2. Teorías de la sorpresa

Pronto se advirtió que lo repentino o lo inesperado forman parte de la experiencia humorística. La sorpresa es un componente indiscutible del humor y su efectividad no se pone en duda. Para Kant la risa es “una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada”¹⁰⁷ y refiriéndose a la broma afirma que “debe siempre encerrar en sí algo que pueda engañar por un momento”¹⁰⁸. Efectivamente, el humor saca provecho de la ocultación de algún dato clave o de la lectura conforme a nuestra experiencia y costumbre de la situación que se nos propone. El efecto sorpresa reside en la constatación de que esas expectativas previstas no se cumplen, y es necesario repasar la situación -abandonando nuestra lógica, nuestros hábitos de comprensión- a la luz de una nueva interpretación. En otras palabras, se hace esencial en el humor el reconocimiento del receptor de la habilidad del humorista para llevarle por un camino de falsas hipótesis “el intérprete reprueba su propia ingenuidad, el haber cedido a la ilusión o al engaño, en la misma medida en que sanciona positiva y correlativamente, la acción ilusoria del humorista”¹⁰⁹. Para Hazlitt, sin embargo, la explicación al humor implícito en lo sorprendente reside en la alternancia repentina de la risa con el llanto o el temor¹¹⁰.

3. Teorías de lo autónomo

Teoría con menor número de seguidores pero con puntos muy atrayentes, cuenta con un inspirador de excepción en la figura de Henri Bergson. Sostiene el francés en su célebre ensayo que lo cómico es aquello que hace a la persona asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos

¹⁰⁷ KANT, I., *op. cit.*, p. 294.

¹⁰⁸ KANT, I., *op. cit.*, p. 295.

¹⁰⁹ ABRIL, G., “Comicidad y humor”, en REYES, R. (ed.), *Terminología científico-social Aproximación crítica* (Anexo). Barcelona: Anthropos, 1991, p. 63. Cit. en PEÑAMARÍN, C., “El humor gráfico o la metáfora polémica”, en *La Balsa de la Medusa*, 38-39, 1996, pp. 107-132.

¹¹⁰ HAZLITT, W., *art.cit.*, p. 73.

humanos que imita con singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida¹¹¹. La cosificación, la automatización es lo que provoca el fenómeno cómico según Bergson.

Arthur Koestler examina a fondo esta dualidad hombre-máquina como fuente inagotable de situaciones humorísticas: el director de colegio que al ir a sentarse cae al suelo -y con él su autoridad-, el resbalón sobre una piel de plátano (germen de cualquier *slapstick*), soldados marchando como autómatas, etc. Y además añade consideraciones muy interesantes:

El destino sigue produciendo chistes prácticos que desinflan la dignidad, intelecto, o presunción de la persona demostrando su dependencia de funciones corporales muy elementales o de leyes físicas, degradándolo así a la categoría de autómatas. Al mismo fin llega la técnica inversa de que los artefactos se comporten como humanos: sombreros que escapan de la cabeza o las manos de su poseedor como si tuvieran calculada malicia, máquinas que se vengan de los hombres o les hacen bromas¹¹².

D. Teorías de la superioridad

Como se ha adelantado más arriba, con Hutcheson el interés filosófico por el humor se desplaza del terreno de la ética al de la estética. Hasta él, encontramos un amplio número de detractores del humor, guiados por una preocupación moral que les llevó a contemplar con demasiados escrúpulos el fenómeno humorístico.

Es cierto que el uso del humor con un propósito agresivo puede ser el más antiguo. Incluso es posible que el origen de la risa como expresión de superioridad, asociada a la victoria sobre el enemigo, provenga del combate físico del hombre primitivo. Al terminar la lucha el vencedor reía para liberar

¹¹¹ Véase BERGSON, H., *op. cit.*

¹¹² KOESTLER, A., *art. cit.*, p. 208.

la tensión del enfrentamiento mientras que el perdedor permanecía deformado por las heridas y humillado por la derrota. Más tarde, la simple visión de la deformación causaba la risa y con ésta un sentimiento de superioridad en el que miraba y de ridículo en el objeto de la burla. Así es como habría nacido el sentido del ridículo, por el temor a ser considerados como perdedores¹¹³.

Si tenemos en cuenta que cuanto más atrás nos remontemos más toscas y brutales son las formas de humor, es lógico que varios autores clásicos denuncien los aspectos perniciosos de la risa, que contemplan como una de las máximas expresiones de ruindad que puede alcanzar el ser humano.

En consonancia, hallaremos entre los pensadores griegos a quienes sentaron las bases de las teorías sobre el papel preeminente de la risa en el ataque a las debilidades del otro y revelaron el placer que proporciona reírse del enemigo para humillarlo. Suele citarse a Aristóteles, pero hemos de decir que la breve cita de la *Poética* en la que viene a decir que la comedia se ocupa de imitar la fealdad y la debilidad humanas, pero sin causar dolor¹¹⁴, es lo suficientemente breve y ambigua como para no tomarla como evidencia de que Aristóteles era un detractor de la risa. Como, por desgracia nunca han aparecidos sus prometidos y prometedores libros sobre la risa y la comedia poco más puede añadirse.

Más adelante, Hobbes verá la risa como una “gloria repentina”, autocomplacencia de quien se compara con las inferioridades de los otros. Y más particularmente, ante la percepción de algo deforme en otras personas, por lo que Hobbes lo considera un signo de pusilanimidad: “esta pasión es muy común en quienes son conscientes de poseer muy pocas facultades y

¹¹³ ZIV, A. y DIEM, J.M., *El sentido del humor*. Bilbao: Deusto, 1993, p. 19.

¹¹⁴ ARISTÓTELES, *Poética* (edición preparada por Aníbal González Pérez). Madrid: Editora Nacional, 1984.

se ven forzados a mantener su propia autoestima fijándose en las imperfecciones de otros hombres”¹¹⁵.

Al ocuparse de la caricatura, Baudelaire se sintió fascinado por esa misteriosa atracción del ser humano hacia las obras grotescas destinadas a hacernos ver nuestra propia degradación, y sobre todo con el efecto hilarante que provocan. El francés reprueba implacablemente ciertas causas muy determinadas de risa involuntaria como la caída de alguien o la observación de un defecto físico, en las que nos hace notar el orgullo inconsciente en el pensamiento del que ríe. Su postura no admite discusión, pero generaliza con excesiva dureza al sostener que lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico¹¹⁶. Incluso el mismo Bergson expresa en cierto momento de *La risa* que la función de ésta es intimidar y humillar.

En cualquier caso, esta visión menos amable del humor puede matizarse con una brillante vuelta de tuerca de Stendhal: “sonreímos cuando tenemos conciencia de ser superiores *a lo que nos creen*”. Además, en ocasiones, el humor busca resaltar la superioridad, no ante un elemento más débil, sino, por el contrario, ante uno más poderoso. Por ello, cobra sentido la idea -quizá más propia de la teoría de la función social del humor, que a continuación revisamos- de que no existe mejor chiste que el que ridiculiza a la autoridad, tanto más cuanto en mayor medida abuse ésta de sus privilegios¹¹⁷. Juzgamos que esta última podría ser hoy la faceta más atrayente y servible de la teoría de la superioridad.

¹¹⁵ HOBBS, T., *Leviatán* (traducción, prólogo y notas de Carlos Mellizo). Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 55.

¹¹⁶ Baudelaire hace referencia explícita a la teoría de la superioridad: “Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno (...). La risa, dicen, viene de la superioridad”. Y acto seguido añade irónicamente: “No me sorprendería que ante tal descubrimiento el fisiólogo se echara a reír pensando en su propia superioridad”. BAUDELAIRE, Ch., *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁷ Freud nos señala cómo el chiste es “usado con especialísima preferencia para hacer viable la agresión o la crítica contra los superiores provistos de autoridad. El chiste representa entonces una rebelión contra la autoridad, una liberación del yugo de la misma. En este factor yace asimismo el encanto de la caricatura, de la cual reímos, aunque su

E. Teorías sobre la función social del humor

Cierra este repaso de las principales teorías sobre el humor una de las que consideramos más interesantes trasladadas a nuestro propósito, por su vinculación con el humor difundido en medios de comunicación social.

Como destaca Hazlitt en el caso de las fábulas, existe un humor práctico, un humorismo que dice las verdades -sobre todo acerca de las debilidades y errores humanos- de la manera más inesperada. De este modo, el humor cumpliría una función social que podemos ver reflejada ya desde sus primeras manifestaciones (carnaval, bufones, pantomima, títeres, etc.)

En su examen de la risa, Bergson nos señala que ésta es en sí un acto social, grupal. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo, pues se hace necesaria la connivencia de otros rientes. Bergson nos habla de la risa fundamentalmente como correctivo: la risa proporciona la posibilidad de una humillación colectiva hacia un miembro de la sociedad por cometer alguna imperfección (para Bergson, como hemos recordado más arriba, esta imperfección consiste básicamente en un acto de rigidez, un automatismo que aísla al individuo del grupo). Desde esta propuesta, la función esencial de la risa consiste, pues, en reprimir toda tendencia aisladora de quien se sale de las normas sociales, porque aunque no se trate de un castigo material, el mero temor a ser ridiculizado públicamente puede servir también para que se hagan o se dejen de hacer ciertas cosas, simplemente por la fuerza de la opinión. Sin restarle un ápice de razón a las proposiciones de Bergson, creemos que debe añadirse una observación importante: lo mucho que de automatismo rígido habita precisamente en esas normas sociales que reproducimos sin pensar. De ello nos habla con acierto Koestler al identificar el ya referido acto bisociativo como una válvula de escape a las convenciones y rutinas de nuestra conducta.

acierto sea mínimo, simplemente porque contamos como mérito de la misma dicha rebelión contra la autoridad". FREUD, S., *op. cit.*, p. 102.

Junto con las de Bergson, las ideas de Freud sobre el chiste como fenómeno social son igualmente sugestivas, y están en varios puntos conectadas con lo visto hasta ahora al respecto (por ejemplo, al contemplar el chiste en parte como sustitución de la violencia física que nuestra cultura censura). Sin embargo, necesitan de una explicación más amplia para acercarnos a esta parte de la teoría del vienes: aunque en un principio Freud se ocupa de las técnicas del chiste (condensación, doble sentido, etc.), hemos de situar nuestra atención en otro factor de igual peso en su teoría, la tendencia del chiste. Aquí se establece la distinción entre el chiste inocente o abstracto y el chiste tendencioso (al servicio de una tendencia humana), dividido a su vez en hostil (destinado a la sátira, la agresión o la defensa) y el obsceno (destinado a mostrar una desnudez, el chiste de connotaciones sexuales)¹¹⁸. Pues bien, en el caso del chiste tendencioso -tanto si es de tipo hostil como obsceno- afirma Freud que se precisa de tres personas: “Además de aquella que lo dice, una segunda a la que se toma por objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple la intención creadora de placer del chiste¹¹⁹.” De este modo, a través de la existencia o carencia de comunicabilidad se establece una distinción clara entre la comicidad y el chiste: mientras que la comicidad puede ser gozada aisladamente, pues bastan sólo los dos primeros participantes (el “elaborador” y la persona u objeto del que se ríe), en el chiste se añade el impulso de comunicación y, en consecuencia, una tercera persona “riente”. Para Freud, en suma, la satisfacción de tendencias comunes -ya sean hostiles u obscenas- a la primera y la tercera persona constituye ya una función social que justifica su postura.

Como es lógico, esa tercera persona, imprescindible para la comunicación del chiste, de la que nos hablaba Freud se torna una multitud cuando el

¹¹⁸ En principio, Freud dividía el chiste en inocente o abstracto y tendencioso, pero finalmente quedan reducidos al tendencioso hostil y el tendencioso obsceno. FREUD, S., *op. cit.*, p. 132.

¹¹⁹ FREUD, S., *op. cit.*, p. 96.

chiste, como en el caso que nos interesa, se publica en un periódico. En el ámbito de los profesionales del humor periodístico, hay muchos que toman con bastante seriedad la dimensión social de su obra, entendiendo que constituye un ejercicio salutar para la sociedad, planteándose su trabajo casi como un servicio público.

En apoyo precisamente de un estudio sobre humor gráfico periodístico, Lorenzo Gomis sitúa también las claves del humor en su faceta social, definiendo la función del chiste y la risa como compensadora, equilibrante y restauradora de la euforia social¹²⁰. Estos rasgos tienen su explicación en el acercamiento de Gomis a la concepción de Ralph Piddington, quien para hallar respuestas a la reacción cómica aplica la teoría de los mecanismos compensatorios. Piddington observa que cada grupo social subsiste gracias a unos sentimientos compartidos por todos sus miembros. Si los elementos de cohesión resultan dañados se produce una situación de *disforia* social que ha de ser compensada con una reacción colectiva contraria, procurando restaurar el estado de euforia social.

Más allá de la concepción de la risa como barrera contra perturbaciones del sistema de valores de una sociedad se sitúan los autores que defienden el humor como agente de destrucción de las convenciones y del anquilosamiento social. Para Baroja el humor viene de la desarmonización y de la inadaptación. El que se encuentra a gusto en el medio en que le tocó vivir, ha de ser el antihumorista. Pero creemos que su rebelión individual puede tener una utilidad social. Es ésta una de las líneas preferentes de quienes, además de haber teorizado sobre el humor, lo han puesto en práctica en una obra artística o periodística. Así ocurre en las reflexiones de notables humoristas españoles como Ramón Gómez de la Serna o Evaristo Acevedo. Uno de los puntales de la concepción ramoniana sobre el humor incide justamente en su valor “antisocial”, de destrucción de convencionalismos:

¹²⁰ GOMIS, L., *El medio media: la función política de la prensa*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1974, p. 452.

Sólo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor, que desface idealmente lo que es irritante que esté tan hecho, tan uniformado, tan en estrados de entronización. El humorista es el gran químico de las disolvencias, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial, y al decir antisocial, antipolítico¹²¹.

En la misma línea, Evaristo Acevedo, conocido más por su *Cárcel de papel* que por su interesante aportación teórica, mantiene la tesis de que el humor ha de ser suprasocial e individualista, y que el humorista debe hacer que sus contemporáneos observen la realidad con mayor distanciamiento, desde el inconformismo. Así, el humor es suprasocial porque se constituye al margen de los intereses sociales¹²².

La crítica social de carácter independiente resulta, pues, uno de los aspectos más valiosos del humor, sin ser, como hemos visto, la única de sus modalidades. El humor intrascendente, el terapéutico o el amable humor tierno que ensalzaban los románticos pueden tener su lugar tanto en la vida cotidiana, como en el arte o en los medios de comunicación. En estos últimos, donde, si bien han convivido todas las formas de humor, desde las más lúdicas hasta las más agresivas, la función social -no tanto de cohesión como de crítica- ha desempeñado un papel histórico que no dejaremos de resaltar. En cualquier caso, juzgamos que queda suficientemente demostrado que el humor trasciende las fronteras de lo risible. Superado el tópico de que el humor *sólo* hace reír (y damos la vuelta intencionadamente a la expresión para evitar otro viejo y detestable lugar común que insiste en que el humor es cosa seria) podremos seguir avanzando en su estudio.

¹²¹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *op. cit.*, pp. 201-202.

¹²² ACEVEDO, E., *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional, 1966.

Capítulo 5. Humor y comunicación social

5.1. El humor escrito. Breves notas sobre el humor literario y periodístico

Aclarada la cuestión medular de que el humor no consiste sólo en lo que nos hace reír y que sus posibilidades van mucho más lejos, podremos emplear el término con mayor libertad sin el riesgo de ser malinterpretados. Veamos cómo se desenvuelve el concepto que manejamos asociado al de comunicación social.

Como nos recuerda Carles Capdevila, la bibliografía específica sobre humor y comunicación recorre desde los análisis más abstractos hasta el manual práctico escrito por profesionales¹²³. Como ya hemos adelantado, los autores que se han interesado por esta cuestión proceden de las más diversas disciplinas, pero en muy reducido número del ámbito de la comunicación mediática. Sí es más frecuente encontrar obras sobre la comunicación y el humor en un sentido más amplio, ya que, por ejemplo, un buen número de lingüistas se han ocupado del uso del humor en la comunicación oral entre individuos, con reseñables trabajos sobre el chiste verbal, los juegos de palabras o incluso las ocurrencias ingeniosas que surgen espontáneamente

¹²³ CAPDEVILA, C., “Bibliografia sobre humor i comunicació”, en *Trípodos*, Vol.1, número 13, Barcelona, 2002, pp. 85-92.

en la conversación¹²⁴. Bajo nuestro punto de vista, escapa a los límites de nuestro trabajo abordar tan complejo aspecto, por lo que renunciamos de partida a adentrarnos en el hoy fecundo campo de la comunicación oral del humor en la plática cotidiana. De ahí nuestro interés constante en hablar de humor y comunicación *social*, procurando establecer diferencias y evitar confusiones con la comunicación interpersonal.

Sí juzgamos, por tanto, oportuno aproximarnos brevemente al humor escrito, y muy especialmente al que se ha venido desarrollando en la prensa a través del género de opinión, constituyendo un peculiar subgénero dentro del articulismo.

Desde el periodismo, pero también podemos aplicarlo al mundo de los libros¹²⁵, el humor ha sido considerado un instrumento idóneo para interpretar y valorar las prácticas culturales de una sociedad, sus costumbres o el comportamiento de sus instituciones y personajes políticos. El humor atrae la atención de los lectores y crea un clima favorable para que el escritor ponga en práctica la persuasión. Como afirma Natividad Abril “los recursos del humor resultan interesantes por la vitalidad que aportan al texto, por su capacidad comunicativa y también por la flexibilidad y su profundo sentido humano”¹²⁶.

Es bien sabido que el humorismo, hoy quizá más presente en manifestaciones visuales, está tradicionalmente ligado a la literatura más que a ninguna otra forma de expresión. José García Mercadal en el prólogo

¹²⁴ RASKIN, V., *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: Reidel, 1985; ATTARDO, S., *Linguistic theories of humour*. Berlín/Nueva York: Mouton de Gruyter, 1994. En España también han proliferado estudios de este tipo: BEINHAUER, W., *El humorismo en el español hablado. Improvisadas creaciones espontáneas*. Madrid: Gredos, 1973; TORRES SÁNCHEZ, M. Á., *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999; VIGARA TAUSTE, A. M., *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1994.

¹²⁵ Aunque por cuestiones prácticas, en este apartado hemos optado por la separación entre el texto periodístico y el llamado literario, se insiste últimamente en la validez del texto no recogido en forma de libro también como texto literario. Esta tendencia indica que no existen textos literarios en sí, sino que es una comunidad de lectores en una época determinada la que reconoce como literarios un conjunto de textos.

¹²⁶ ABRIL VARGAS, N., *Periodismo de opinión*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 112.

de su *Antología de humoristas españoles* hacía inventario de múltiples especies poéticas del humor:

“Lo cómico artístico, que puede manifestarse en todas las artes -como en la Arquitectura, en la Escultura, en la Pintura o en el Baile-, donde aparece en todo su esplendor es en la Poesía, teniendo cabida en ella todas las formas posibles de lo cómico. Sus formas principales son el epigrama, la letrilla satírica, la sátira, el cuadro de costumbres, el poema heroico-cómico, la comedia y la novela cómicas, la poesía lírico-humorística, aunque en lo que se llama humor hay una mezcla de risa y llanto que en parte lo excluye de lo cómico¹²⁷”.

En el capítulo anterior se ha recordado ya a numerosos escritores, la mayoría foráneos, cuya obra o parte de ella se considera paradigma del género: Rabelais, Shakespeare, Richter, Swift, Sterne, Dickens, Wilde, Shaw, Chesterton, Pirandello... a los que, en una lista no exenta de ausencias, añadiríamos a Menipo de Gódora (creador de la sátira que lleva su nombre), Plauto, Chaucer, Voltaire, Molière, Twain, Fielding, Thackeray o Wodehouse. Todos tan diversos como las épocas y lugares de los que proceden, aunque en una observación estricta del concepto de humorismo, como puntualiza la cita de García Mercadal, destaquen sobre todo los británicos del XVIII y el XIX, mayoría en este pequeño recuento. Repasándolo, no deja de resultar contradictorio que, salvo excepciones, la literatura humorística se haya infravalorado y el escritor de textos humorísticos haya sido generalmente considerado como un autor menor. Lo demuestra la escasa atención que se dispensa al escritor humorístico desde el ámbito de los estudios académicos. La aportación de los humoristas a la literatura, y no sólo eso, sino a la sociedad en la que desarrollaron su obra resulta tan indiscutible como escasamente valorada. Aunque siempre han existido escritores satíricos o

¹²⁷ GARCÍA MERCADAL, J., *Antología de humoristas españoles. Del siglo I al XX. Con prólogo, notas e índice y un apéndice sobre el humorismo en la prensa española*. Madrid: Aguilar, 1964, 3ª, p. 11.

cómicos, o vetas de humor en obras de otros géneros, la fortuna del humorismo ha seguido una trayectoria variable, sujeta a cuestiones que tienen que ver no tanto con las modas literarias como con relaciones de poder, sobre todo si los textos utilizan el humor como instrumento para la crítica. Con ello, queremos recordar que no siempre hay que fiarse del viejo mito de que el humor se desarrolla más fructíferamente en situaciones políticas de censura y falta de libertad. Sin ir más lejos, en España, entre los años que van del tardofranquismo a la transición, se produce un fenómeno editorial en el que toda relación con lo humorístico arrasa, quizá por el ansia de reconquistar la capacidad de criticar, e incluso de reír, de cualquier cosa¹²⁸. La edad dorada del humor que se experimentó en aquellos años, permitió que se disfrutara de la reedición de clásicos y del descubrimiento de nuevos nombres, aunque mezclados también con material de calidad menor. Desgraciadamente, hoy en día la baja calidad es precisamente el perfil dominante, cuando la revisión del concepto de lo que las editoriales consideran lecturas de humor deja mucho que desear. Con un simple vistazo a esa sección de nuestras librerías comprenderíamos por qué la situación del género resulta francamente decepcionante: productos que proporcionan una lectura más que ligera como compendios de disparates o livianas historias de encargo, sin asomo de sátira o ironía; de consumo rápido, pues aparecen firmados en buena parte por personajes de cierta popularidad, por lo que el texto, ya desde que se concibe en algún despacho, queda condenado a una

¹²⁸ El denominado *boom* del humor gráfico, del que hablaremos más adelante -y en concreto, las ventas alcanzadas por *Autopista* de Jaime Perich, al que siguieron antologías de otros autores-, se puede situar en el centro de este furor editorial por lo humorístico entre los 70 y los 80. Al igual que ocurrió con el material gráfico, gran parte de los exitosos libros publicados tenían un origen periodístico, como *Celtiberia Show* de Luís Carandell o *El Despiste Nacional* de Evaristo Acevedo. Desde entonces y hasta hoy, con una trayectoria que podríamos considerar descendente, surgen diferentes series recopilatorias de clásicos del humor o selecciones de material contemporáneo, como “La Nariz” de Planeta y dirigida por Álvaro de Laiglesia, “La mandíbula batiente” de la editorial Mascarón de Barcelona, la resurrección de “Al monigote de papel” de Plaza & Janés y la publicación a cargo de Fábula de auténticos *best-sellers* de José Luis Coll o Fernando Vizcaíno Casas. Más tarde, llegaría la no demasiado brillante colección “El Papagayo”, de Temas de Hoy, editorial que sigue publicando una serie de humor con títulos recientes como las sucesivas, y parece que inextinguibles, “Leyes de Murphy” de Arthur Bloch.

vida efímera. Pese a la resistencia de algunos autores notables, dedicados con empeño a la causa humorística no exenta de mensaje (la trayectoria de Tom Sharpe, padre de *Wilt*, va intencionadamente por ese camino), la preeminencia de factores comerciales ha desembocado en un descenso total de la calidad y del respeto que el género se merece.

El humor en la literatura y el articulismo español: de rumor a clamor

Centrándonos en la evolución del humorismo en las letras españolas, procuraremos refutar a los defensores de su inexistencia discurriendo por nombres y tendencias, hasta desembocar en el siglo XIX, cuando se observa la confluencia del humor literario y el periodístico.

Repasando antecedentes del humorismo español, el honor de abrir la lista suele atribuirse a Marco Valerio Marcial, bilbilitano nacido en el año 43 de nuestra era y afincado más tarde en Roma, fecundo escritor de epigramas. Más adelante hallaremos tempranos ecos humorísticos en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita o en *El Conde Lucanor* del Infante don Juan Manuel. Periclitada la Edad Media, llegarán Francisco Delicado (*La lozana andaluza*) o Diego Hurtado de Mendoza, quien precisamente se barajó como posible autor de una cumbre indiscutible del humor español, *Lazarillo de Tormes*. Toda la picaresca, a fin de cuentas, se nos aparece atravesada de innegables aires humorísticos.

A caballo entre los siglos XVI y XVII comienza a conformarse más claramente el género en nuestra literatura. La figura de Cervantes y el ingenio sereno y grave que destila su obra presiden cualquier referencia a la literatura humorística de todos los tiempos. No menos versados en la agudeza, esta vez basada más en composiciones burlescas y satíricas, se alzarán Quevedo o Góngora, con un estilo tan inteligente como despiadado. No pueden tampoco faltar en este breve repaso Lope de Vega, cultivador del personaje del *gracioso* y autor de una notable poesía burlesca, o Tirso de Molina, en cuyos textos abundan las situaciones desatinadas. También suele

contarse sin discusión a Baltasar Gracián entre la nómina de protohumoristas merced a su *Agudeza y arte de ingenio*.

Ya en el XVIII, advertimos cómo la corriente ilustrada endulza con humor las enseñanzas morales de fábulas (Iriarte, Samaniego) y epigramas (Cadalso, Moratín, Jovellanos). La tendencia inmediata será el cultivo de la crítica de costumbres, que encierra una de las esencias del humorismo español. Como se ha dicho, a partir del XIX, humor literario y periodístico convergen de tal manera que se hacen casi indisolubles. Desde este momento en adelante la prensa dará al humorismo todo el esplendor que en los libros había sido sólo un destello, un rumor.

La sátira y el retrato de costumbres se practicarán, pues, a partes iguales en el teatro, la novela o el artículo periodístico. Este último, se convierte en refugio del escritor vocacional y en plataforma de la crítica con Mariano José de Larra a la cabeza, Mesonero Romanos como "Curioso Parlante" y otros, como Salvador María Granés, dramaturgo y director de publicaciones satíricas, Luis Taboada o Sinesio Delgado, prototipos del "escritor festivo" en *Madrid Cómico*, *Blanco y Negro* o *ABC*, Juan Pérez Zúñiga, uno de los más prolíficos, y también Santiago Rusiñol en sus artículos de *La Vanguardia*, además de en sus novelas.

Poco después, y pese al triunfo del humor teatral con el sainete y la astracanada, la prensa acogerá a los que han quedado considerados como los escritores que inician la serie de humoristas de mayor autenticidad: especialmente, los gallegos Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez o los catalanes Josep Pla y Noel Clarasó. Resulta curioso que tanto Fernández Flórez como Pla e incluso *Azorín* cultivaron la crónica parlamentaria en tono humorístico¹²⁹.

Asimismo, siguiendo la estela de Ramón Gómez de la Serna, aparece lo que se ha dado en llamar "el otro grupo del 27", formado por un conjunto de todoterrenos del humor (escrito, dibujado, cinematográfico...): Enrique Jardiel

¹²⁹ CARANDELL, L., "El humor parlamentario", en "El humor en la prensa", *AEDE, Publicación de la Asociación de Editores de Diarios Españoles*, 15. Madrid, 1990, pp. 72-76.

Poncela, Miguel Mihura, Tono, Edgar Neville y José López Rubio¹³⁰. Todos asociados además con una “generación codornicesca” que abarca, desde su preceptor, K-Hito (Ricardo García), a Evaristo Acevedo, Álvaro de Laiglesia o el epígono, Antonio Mingote. Las revistas especializadas, que normalmente se han caracterizado por aunar el humor escrito y el gráfico a partes iguales, y de las que hablaremos con detalle en el capítulo siguiente, comienzan a convertirse en el hábitat natural de estos autores. Las columnas de opinión de diarios y semanarios de información general seguirían manteniendo cierta cuota gracias a Umbral, Vázquez Montalbán, Vicent, Carandell, Cándido o Rico Godoy.

La multiplicación del humor periodístico no fue óbice para la aparición de obras y autores literarios eminentemente humorísticos a la cabeza de los cuales situaríamos a Eduardo Mendoza, por su dedicación al género (*El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *Sin noticias de Gurb*, *El tocador de señoras*), y también, cada cual según su estilo, a Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Francisco Pavón, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix o Juan José Millás.

Retomando la cuestión del articulismo, en los últimos años, los escritores “humorísticos” en la prensa podrían dividirse en dos grupos: uno de, digamos supervivientes, con una larga trayectoria a sus espaldas (algunos de los ya citados más Alfonso Ussía, Antonio Burgos o, sobre todo, Manuel Alcántara y Jaime Campmany¹³¹). También son hoy veteranos Eduardo Mendicutti o Carmen Rigalt). Y, por otro lado, una nueva hornada en la que la mujer, por un lado, y los autores procedentes de otros medios (sobre todo guionistas de

¹³⁰ Pedro Laín Entralgo fue el primero en bautizar a este grupo como “la otra generación del 27”, como recoge el propio López Rubio en su discurso de recepción en la Real Academia Española en 1983, del mismo título. Para una visión amplia de la significación de este singular conjunto de artistas, véase BURGUERA NADAL, M. L., y FORTUÑO LLORENS, S., (eds.), *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.

¹³¹ Aunque el desaparecido articulista quizá se haya caracterizado más en su estilo por otros registros muy distintos al humorístico, su columna “Escenas políticas” publicada en *ABC* fue objeto de una Tesis doctoral sobre los recursos humorísticos de los que se servía. MORALES, F. M., *Recursos de humor en el periodismo de opinión. Análisis de las columnas periodísticas “Escenas políticas” (1987)*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

radio, televisión y cine), por otro, parecen hacerse cada vez más hueco (Elvira Lindo, Empar Moliner, también Antonio Martínez, del equipo de *Las Noticias del Guñol* y articulista de *El País*). Asimismo, hallamos dosis de humor, aunque no sea la característica principal de sus comentarios, en Maruja Torres, Arturo Pérez Reverte o Juan Manuel de Prada.

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Wenceslao Fernández Flórez sostenía que el número de escritores humoristas con que cuenta la Humanidad es asombrosamente pequeño si se compara con el de cualquier otra modalidad literaria y que hacer llorar, será siempre más fácil que hacer sonreír¹³². Pareciera que de un tiempo a esta parte, el número de escritores humoristas, ya de por sí reducido, ha ido menguando aún más. En los últimos años, se hace evidente que la batalla por ocupar un sitio en nuestra prensa se la ha ganado la viñeta al articulismo de humor. El avance de la prensa hacia un modelo más informativo que literario, la preeminencia de lo visual en el diseño de las publicaciones o la elección de otros géneros opinativos por delante del satírico a la hora de formar el equipo de articulistas de los medios podrían ser las respuestas a este fenómeno.

5.2. El humor gráfico como elemento del mensaje periodístico

5.2.1. Precisiones terminológicas

Como bien hace notar Iván Tubau, el concepto de humor gráfico resulta demasiado amplio: "Humor gráfico puede ser -es- una caricatura de Del Arco, la ilustración intencionada de un artículo, una historieta de Ibáñez o la viñeta alusiva que encabeza una sección cualquiera de cualquier periódico"¹³³. Pero, además, añade, el humor gráfico no empieza ni termina en el periódico impreso, sino que puede hallarse en otras manifestaciones

¹³² FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., "El humor en la literatura española" en *Obras Selectas*. Barcelona: Caro Raggio, 1979, pp. 21-49.

¹³³ TUBAU, I., *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987, p. 15.

como dibujos de exposiciones y museos, de vallas publicitarias o incluso en “garabatos urbanos espontáneos”. Por ello, intentando eludir la complejidad que la expresión encierra -incrementada por la aparición del resbaladizo concepto de humor- pondremos como límite para referirnos al humor gráfico su adscripción a la modalidad publicada en prensa, que cuenta además con singulares características.

Se ha de señalar que en el estudio del humor gráfico existe un cierto desacuerdo lingüístico que contribuye también a la disparidad bibliográfica. Los autores que abordan conceptos como humor o chiste gráfico, caricatura, historieta, cómic, tebeo, dibujo de humor, etc., resultan de interés, pues en sus estudios se recogen, de manera central o tangencial, diversos aspectos sobre este material en su variante periodística. Comencemos pues intentando aclarar el problema terminológico, despejando así el camino que desembocará en una definición de nuestro objeto de estudio.

Términos relacionados pero no equivalentes: “cómic” y “tebeo”

Uno de los conceptos más vinculados al humor gráfico es el de *cómic*, que desde los 70 comenzó a despuntar como objeto de preocupación académica y que cuenta con estudios ya clásicos¹³⁴. Aunque nuestra investigación no se ciñe específicamente al cómic, no podemos olvidar que, históricamente, es imposible separar su origen y algunas de sus características formales más relevantes del humor gráfico periodístico. Sin embargo, resulta obvio que su evolución posterior como medio de expresión con formato y características propias, y publicado por editoriales especializadas, no por medios periodísticos, lo aleja de nuestro objeto de estudio y se procura y recomienda no emplear este término como sinónimo

¹³⁴ COMA, J., *Los cómics. Un arte del siglo XX*, Madrid: Guadarrama, 1977; COMA, J., *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los cómics*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979; GASCA, L. y GUBERN, R., *El discurso del cómic*, Madrid: Cátedra, 1991; GUBERN, R., *El lenguaje de los cómics*, Barcelona: Península, 1979; GUBERN, R., *La mirada opulenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1992, 2ª; VÁZQUEZ DE PARGA, S., *Los cómics del franquismo*, Barcelona: Planeta, 1980. También buena parte de: ECO, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1985, 8ª.

de humor gráfico¹³⁵. Entendemos que el término *cómic* sólo debe asociarse al humor gráfico cuando nos refiramos a su sentido original, como tiras de humor publicadas en medios periodísticos (*comic strip*). En cualquier caso, este material recorre muchas veces un doble camino de ida y vuelta, ya que existen cómics para periódicos que, recopilados, se publican como álbumes completos, y colecciones o antologías de tiras unitarias; y, por el contrario, puede darse también la publicación periódica, en capítulos, de historias confeccionadas inicialmente para cómics.

Por otro lado, se reserva el tradicional nombre de *tebeo*¹³⁶ -surgido de forma popular, como es sabido, por extensión a partir de la emblemática publicación *TBO*- a un material similar al cómic pero de origen español y dedicado a un público infantil y juvenil. Atendiendo al soporte y al potencial destinatario resultan, pues, evidentes las disimilitudes con el humor gráfico de prensa.

Un término ambivalente: “historieta” como medio de expresión y como creación objetiva

Introduciendo otro de los términos afines, el de *historieta*, autores como Antonio Martín¹³⁷, Juan Antonio Ramírez¹³⁸ o Carlos A. Scolari¹³⁹

¹³⁵ Un aspecto importante que debemos tomar aquí en consideración para resaltar definitivamente la frontera existente entre el cómic y el humor gráfico periodístico, consiste en destacar que este último incumple las tres premisas básicas que, según sostiene Román Gubern, caracterizan al cómic: no son ingredientes obligatorios del humor gráfico ni la secuenciación en viñetas consecutivas, ni la permanencia de personajes fijos, ni los globos con las alocuciones de los personajes inscritas. GUBERN, R., *op. cit.*, 1992, p. 217.

¹³⁶ El tebeo también ha concitado el interés de los investigadores: LARA, A., *El apasionante mundo del tebeo*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1968; VV. AA., *Tebeos: los primeros cien años*. Madrid: Biblioteca Nacional/Anaya, 1996; MARTÍN, A., *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glenat, 2000; ALTARRIBA, A., *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa, 2001. Paradójicamente, están dedicados al estudio del tebeo español ciertas obras que optan por el extranjerismo cómic en sus títulos: GASCA, L., *Los cómics en España*. Barcelona: Lumen, 1969 o MARTÍN, A., *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; MARTÍN, A., *Los inventores del cómic español: 1873-1900*. Barcelona: Planeta De Agostini, 2000.

¹³⁷ MARTÍN, A., *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

emplean indistintamente cómic e historieta o *historieta cómica*. Óscar Masotta¹⁴⁰ se ciñe al vocablo historieta, pero las características que otorga a este concepto lo identifican con el de cómic. Tanto si se prefiere cómic como historieta lo que se está tomando como rasgos distintivos son su calidad de medio de expresión y su carácter narrativo. Precisamente, Juan Antonio Ramírez propone una definición muy completa que parte justamente de su condición de relato, para después completarla con otras características como la combinación de imagen y texto o su reproducción masiva¹⁴¹. Ahora bien, bajo nuestro punto de vista, el término historieta puede presentar un segundo sentido, más individual, como creación objetiva, que sí puede ser válido para material de prensa cuando predomine esa condición diegética. Así, cuando el humor gráfico es seriado, con formato de tira, nos parece factible emplear el término historieta. El contexto aclara en cada caso si pertenece a la modalidad distribuida en soportes periodísticos (revistas especializadas, secciones en prensa de información general) o en volúmenes recopilatorios u originales, vinculándose en esta circunstancia al álbum de cómics, y conformando un medio independiente¹⁴².

¹³⁸ RAMÍREZ, J. A., *La historieta cómica de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975; RAMÍREZ, J. A., *El "comic" femenino en España: Arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975. Emplea el término sin acentuar ortográficamente y entre comillas, antes de su castellanización.

¹³⁹ SCOLARI, C. A., *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Colihue, 1999.

¹⁴⁰ MASOTTA, O., *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós, 1989.

¹⁴¹ "Relato icono-gráfico o iconográfico-literario destinado a la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí, sobre soporte plano y estático, y cuyos códigos (icónico y eventualmente literario) tienden a integrarse en sentido diegético-temporal". RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1981, 2ª, p. 198.

¹⁴² Este vocablo comienza a popularizarse en España y gran parte de América del Sur a partir del último tercio del siglo XIX y ha acabado imponiéndose como término preferible, incluso una vez aceptada la versión española del vocablo cómic por la RAE. La doble vertiente del término puede observarse ya en sus primeras manifestaciones: así, por ejemplo, en 1881 se publican en Barcelona los trabajos de Wilhelm Busch como *historietas ilustradas* o se utiliza, recién comenzado el nuevo siglo, en distintos periódicos y revistas (*La Caricatura*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*) la expresión *historieta* o *historieta muda*. Véase MARTÍN, A., *op. cit.*, p. 31.

Variantes según determinadas características expresivas: “tira”, “viñeta”, “sátira gráfica”, “caricatura”

Existen ciertas modalidades de humor gráfico que se dan en la prensa, pero que quizá no puedan designar genéricamente a este material, ya que algunos ejemplos responden a sus características y otros, no. Algunos de estos rasgos son de índole formal¹⁴³, otros, tienen que ver con la intención del contenido.

La *tira cómica*, por ejemplo, asimilable al término historieta cuando no se trate del medio de expresión sino de una unidad, como hemos aclarado, aparece con frecuencia en diarios y revistas. Puede designarse así al material que se presente como una secuencia de imágenes, tanto alargada en horizontal, como ocupando una página entera, o con cualquier otra disposición pero siempre que esté dividida en ventanas, desarrollando un argumento o un *gag*. Normalmente incluye texto y aparece con periodicidad y espacios fijos.

Otra expresión cercana a la de humor gráfico se basa en el empleo metonímico del término *viñeta*. Al igual que ocurre con el uso de la palabra *tira*, el material tendría que corresponderse formalmente con esta apariencia. En el caso del humor gráfico periodístico es mayoritario el uso de un solo cuadro o viñeta, otro rasgo que contribuye a la distinción del cómic. Si en éste la condición de relato es indiscutible, en una viñeta de prensa se

¹⁴³ Si atendemos a la traducción a otros idiomas, comprobaremos cómo es frecuente que sea una de sus características formales la que le dé nombre: en francés (*bande dessinée*, *B.D.*), en inglés (*comic strip*) y en alemán (*streifengeschichte*) se hace referencia -además de al dibujo, en un caso, al carácter eminentemente cómico en otro y al relato de una historia (*geschichte*)-, al formato de tira (*bande, strip, streifen*). En portugués predomina la alusión a la viñeta (*quadrinhos* o *histórias em quadrinhos*). Del mismo modo, en italiano puede llamarse *vignette satiriche* o *umoristiche* al material publicado en prensa, mientras que en el término que se reserva para historieta predomina la referencia al globo o bocadillo (*fumetto*, en singular, *fumetti* en plural: “humitos, nubecillas”) pero también puede ir acompañado de la palabra tira (*strisca di fumetti*).

presenta un instante, una *escena*¹⁴⁴, por lo que se atenúan las referencias a la temporalidad.

Por otra parte, y pasando a una calificación que tiene más que ver con la intención que con la forma, en los últimos años, empiezan a afianzarse expresiones como *sátira gráfica*¹⁴⁵ o *dibujo satírico* como sinónimos de humor gráfico. Desde nuestro punto de vista, este desplazamiento del humor a la sátira tiene que ver con la ya comentada desvalorización de lo humorístico, que se asocia equívocamente con lo intrascendente y lo chocarrero. Por contra, la sátira goza de mucha mejor fama, gracias a una larga tradición literaria y periodística en la que ha venido definida por la denuncia de los defectos de la sociedad desde exigencias morales, persiguiendo una finalidad persuasiva que induzca a la corrección (el *movere* de la retórica clásica)¹⁴⁶. De cualquier modo, si el trabajo de un dibujante cumple las características que convierten su obra en una llamada de atención a sus contemporáneos desde estos presupuestos éticos puede

¹⁴⁴ Cristina Peñamarín hace referencia a la escena, y con ello nos adentramos un poco más en las singularidades de nuestro objeto de estudio, como forma de expresión propia del humor gráfico: Peñamarín hace notar que incluso ópticamente la viñeta es una ventana entre las columnas de líneas de la página del periódico y en ese recuadro se dispone un escenario, unos personajes y un argumento. A diferencia de la escena teatral, no es imprescindible la palabra para definir ese argumento y puede componer libremente sus escenarios con cualquier objeto o entidad imaginable, con la única condición de que susciten una imagen mental, un pensamiento o una sensación identificable. PEÑAMARÍN, C., “La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico”, en *La Balsa de la Medusa*, 41-42, 1997, pp. 91-127.

¹⁴⁵ La expresión no es nueva, ya en 1976 Antonio Lara publicó un breve artículo bajo este título en el que señalaba cómo, tras el paréntesis de la posguerra, la predemocracia estaba recuperando la centenaria tradición de las imágenes satíricas gracias sobre todo a su difusión en periódicos y revistas, en algunas de las cuales constituía su contenido mayoritario. Lara tomaba como paradigma la corrosiva publicación francesa *Charlie-Hebdo*, que consideraba el modelo de las españolas *El Papus* o *Muchas Gracias*. LARA, A., “La sátira gráfica”, en *El País*, 21-IX-1976, p. 23.

¹⁴⁶ LLERA RUIZ, J. A., “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9-10, 1998-1999, pp. 281-293. Por otra parte, Llera señala el humor como uno de los constituyentes específicos de la sátira, que le otorga además un carácter lúdico que suaviza el tópico del ensañamiento agresivo con el objeto de sátira.

resultar válido el apelativo sátira gráfica, pero quedarán, lógicamente, excluidas aquellas creaciones en las que predomina un propósito lúdico¹⁴⁷.

Muy relacionada con estas concepciones que hacen prevalecer las cualidades satíricas se encuentra otra de las manifestaciones principales del humor gráfico, la *caricatura*. Ya J. Octavio Picón, en su clásico estudio, comenzaba afirmando que “la caricatura es la sátira dibujada (...) es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres¹⁴⁸”. La literatura más reciente, más allá de consideraciones formales evidentes, le sigue otorgando una decisiva vinculación con contenidos críticos, satíricos y de denuncia política y social. En este sentido se pronuncian D. Barbieri¹⁴⁹ o Luis E. Medina¹⁵⁰. El primero aleja la caricatura de la comicidad y la acerca a lo grotesco y satírico, al tiempo que parece entenderla sobre todo como una posibilidad de expresión dentro de un marco más amplio, como una opción estilística más, y no como género independiente. Son interesantes también

¹⁴⁷ Desde la práctica profesional, recogemos la insistencia de un autor como Andrés Rábago, El Roto, en señalar como inapropiadas palabras como chiste o humorista y su constante vindicación del término sátira. La postura de Rábago, que se considera heredero de Goya, Hogarth, Daumier o los satíricos alemanes de *Simplicissimus*, se explica por un rechazo a la risa, que es para él sólo una descarga que nos devuelve al punto de partida, alejándonos de la reflexión. Lo que no parece querer admitir Rábago es la evidencia de que las manifestaciones que margina arrinconándolas en el saco de “los chistes y el humor” pueden tener otras intenciones más allá de provocar la carcajada, que suele ser, precisamente, el efecto menos frecuente aunque no tengan un fin eminentemente satírico. Para profundizar sobre la visión de este autor pueden consultarse sobre todo artículos y entrevistas de prensa: PITA, E., “La sátira es una especie de lugar donde se quema la basura social” [Entrevista a El Roto], *Magazine*, 15-6-2003, pp. 50-52; “Mingote y El Roto cara a cara. El humor es algo muy serio”, *El Cultural*, 24-4-2002, pp. 6-7; DÍAZ, P., “Sólo tiene jefes el que se somete” [Entrevista a Andrés Rábago], *El Semanal*, 6-I-2002, pp. 16-17; MORA, M., “El Roto reúne sus dibujos satíricos en un libro y una exposición”, *El País*, 15-XI-2001, p. 35.

¹⁴⁸ PICÓN, J. O., *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid: Establecimiento tipográfico Caños, 1, 1877, p. 7.

¹⁴⁹ BARBIERI, D., *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1993.

¹⁵⁰ Medina diferencia entre dibujo humorístico de entretenimiento, publicitario, político, decorativo-informativo e incluso didáctico, en el que basa principalmente su trabajo. Acerca del tercer tipo, el dibujo de humor político, Medina resalta su estrecha vinculación con la caricatura y su carácter satírico “ideal para expresar una opinión -sobre todo cuando es una opinión en contra- acerca de alguna personalidad política. Se distorsionan ciertos rasgos para expresar claramente dicha opinión. Lo grotesco se combina con el ingenio para crear la caricatura”. MEDINA, L. E., *Comunicación, humor e imagen*. México: Trillas, 1992, p. 14.

sus observaciones sobre la inevitable conexión actual entre el cómic y las formas expresivas de las que es heredero:

El lugar históricamente privilegiado de la caricatura es la sátira, política y social; en no pocas ocasiones la viñeta de sátira social aprovechaba el aspecto grotesco de las figuras caricaturizadas para obtener efectos más dramáticos que cómicos (...) como hijo de la viñeta satírica, el cómic hace un gran uso de la caricatura desde sus comienzos, hasta el punto de haber creado en nuestra cultura una intensa identificación entre imágenes caricaturescas e imágenes de cómic¹⁵¹.

Más lejos llega el profesor Carlos Abreu en su exhaustivo trabajo por capítulos sobre la imagen periodística no fotográfica. En él defiende prácticamente la idea contraria de la que se infiere de las palabras de Barbieri, y ve la caricatura como género “superior” que comprende una serie de modalidades entre las que están el chiste gráfico, el dibujo de humor y el dibujo satírico. Abreu basa su razonamiento en el hecho de que la caricatura suele estar presente en toda forma de humor gráfico, pues, si viene definida por la deformación de personajes y objetos con el fin de provocar un efecto grotesco y ridiculizar determinados acontecimientos o actuaciones, es aceptable que las representaciones que aparecen en cualquiera de estos dibujos -sin tener que llegar a una gran exageración- son caricaturas. Sin embargo, poco después elimina de un plumazo esta concepción jerárquica: “Para nosotros la caricatura es un sólo género con diferentes ramificaciones (...) no tiene sentido diferenciar entre el dibujo humorístico y la caricatura ni por su estructura ni por los propósitos que persiguen, así como tampoco por

¹⁵¹ BARBIERI, D., *op.cit.*, p. 75. Además de hacer referencia al carácter satírico de la caricatura, constata la posición de intermediario del humor gráfico de prensa (*viñeta de sátira social*) entre la caricatura y el cómic.

sus marcas formales. Son dos caras de la misma moneda¹⁵². Desde nuestro punto de vista, la caricatura -entendiendo como tal un retrato personal exagerado y, por lo general, carente de narratividad- es una más de las modalidades del humor gráfico: que la exageración caricaturesca sea parte esencial de este tipo de dibujos no significa que no pueda diferenciarse claramente una caricatura de, por ejemplo, una tira cómica, y ambas puedan ser formas del humor gráfico.

Expresiones análogas: “humor gráfico”, “chiste gráfico”, “dibujo de humor”

En un principio, la caricatura era básicamente la única forma de humor gráfico presente en nuestros periódicos, sin embargo el género ha ido evolucionando, al contar con otros medios expresivos, como los que comparte con el cómic. Por tanto entendemos el *humor gráfico* como un cruce, una vía intermedia, entre la caricatura y el cómic, que se ha desarrollado fundamentalmente a través del periodismo impreso. Las características del mismo serán expuestas en breve; en cuanto a la cuestión terminológica, si bien es humor gráfico la expresión que más se ha consolidado, resultan equivalentes otras como dibujo o ilustración de humor o chiste gráfico.

Esta última, -muy útil para designar tanto la tira como la viñeta de prensa, ya que tiene la capacidad de eliminar toda confusión con cómics, caricaturas o cualquier otra variante- choca sin embargo con ciertos escrúpulos por parte de quienes desconfían del término chiste. Ello es así sobre todo para quien piensa que un concepto tan ligado a “lo gracioso” no debe designar a lo que mayoritariamente son reflexiones cargadas de seriedad. Ya el estudio

¹⁵²ABREU, C., “Periodismo iconográfico (cap. V): Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 36. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2001.

inaugural de Tubau resaltaba que la denominación chiste no acababa de gustar a la mayor parte de los dibujantes españoles, pero la utilizó en función de que resultaba la admitida por el público en general y por los responsables de casi todas las publicaciones¹⁵³. Mariano Cebrián entiende que “el humorismo gráfico informativo está vinculado a hechos de actualidad inmediata o permanente”¹⁵⁴ y que sólo debe usarse el término chiste gráfico para una forma expresiva que provoca la hilaridad por sí misma sin necesidad de estar vinculada a la actualidad¹⁵⁵. Es decir, identifica el chiste exclusivamente con el gag de la página de pasatiempos. También Cristina Peñamarín advierte que “no siempre está justificado el nombre de chiste, pues no siempre son textos risueños, ni siempre es su estilo informal, lúdico o grotesco”, pero a continuación manifiesta que incluso los ejemplos menos jocosos y los más acerbamente críticos no dejan de arrogarse los privilegios comunicativos del humor, al que concedemos una casi total libertad para suspender, cuestionar o negar las leyes de la lógica, las reglas de comportamiento, las jerarquías de prestigio¹⁵⁶.

En cualquier caso, si tomamos el término chiste estrictamente en el sentido freudiano desaparecerá cualquier reserva, ya que se trata de una manifestación humorística (lo que no quiere decir que su pretensión sea provocar la risa o la sonrisa en el receptor, alejándola del chiste oral popular) ligada al impulso de ser comunicada en la que, como ya señalamos, se concitan tres personas: su elaborador (en nuestro caso el dibujante), la segunda persona/objeto (el argumento del chiste, que puede ser igualmente un personaje público, una situación social, una noticia, etc.) y la tercera persona, a la que se comunica el chiste (en este caso, el lector de una

¹⁵³ TUBAU, I., *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁴ CEBRIÁN HERREROS, M., *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Editorial Ciencia 3, 1992, p. 394.

¹⁵⁵ CEBRIÁN HERREROS, M., *op. cit.*, p. 395.

¹⁵⁶ PEÑAMARÍN, C., “El humor gráfico y la metáfora polémica”, en *La Balsa de la Medusa*, 38-39, 1996, pp. 107-132.

publicación)¹⁵⁷. El trabajo de Lorenzo Gomis sobre la mediación política del periódico a través del chiste, muy influido por las teorías de Freud, parece compartir estos presupuestos aunque no exponga explícitamente una justificación de su predilección por el término chiste.

Otra posibilidad algo más completa que chiste gráfico, es la que ofrece Ana María Vigar, que propone la expresión *chiste verbal ilustrado* o *pictórico-lingüístico*¹⁵⁸. En este caso se resalta no sólo la vertiente gráfica, sino la combinación de elementos icónicos y textuales. Por último, expresiones como *dibujo de humor* o *ilustración humorística* no plantean demasiados problemas en tanto consisten en otro modo de incluir el elemento gráfico. Sólo para José Antonino el dibujo de humor es el tronco central que se ramifica en especialidades que van de la ilustración (entendida como dibujo que complementa a un texto), el chiste o la historieta (en sus dos vertientes) al dibujo infantil, publicitario y animado¹⁵⁹.

5.2.2. El humor gráfico entre los géneros periodísticos. El chiste como comentario y como discurso

No cabe duda de que el humor gráfico es un elemento peculiar entre las páginas de una publicación periodística. Como observa la profesora Peñamarín, hay diarios que lo ubican en portada -como el dibujo del veterano Plantu en *Le Monde*- mientras la mayoría lo sitúa allí donde se quiere que

¹⁵⁷ Así pues, observa Freud que el chiste y el humor pueden combinarse en un solo producto, pero mientras el chiste ha de ser forzosamente compartido, el humor puede darse sólo con la presencia de la primera persona, ya que es un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de ellos. FREUD, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

¹⁵⁸ VIGARA TAUSTE, A. M., *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1994, p. 41.

¹⁵⁹ ANTONINO, J., *El dibujo de humor*. Barcelona: CEAC, 1990. Las tres últimas exceden los límites que nos hemos impuesto y en cuanto al chiste y la historieta han quedado ya suficientemente comentados. Sólo resta una pequeña observación sobre el término *ilustración*, que no nos parece equivalente al chiste gráfico ya que este tiene entidad propia mientras que la ilustración -contenga o no rasgos de humor- depende de un texto al que completa.

dirijamos la mirada. En él nos detenemos unos instantes con una expectativa de placer, no porque sean dibujos para ser contemplados como bellos objetos, sino porque proporcionan un placer estético-intelectual¹⁶⁰. Este deleite es el que se experimenta una vez descifrado el hallazgo ingenioso que esconde el chiste. Esta propiedad se ve potenciada en muchas ocasiones por el contexto en el que se inserta el dibujo de humor toda vez que el sistema expresivo que lo caracteriza permite trasladar su mensaje de un modo más inmediato que el de un extenso texto escrito, pero sin perder la capacidad de aportar reflexiones clarificadoras sobre la realidad, o que al menos aspiran a serlo.

Así pues, la propia singularidad del humor gráfico nos lleva a preguntarnos cuál es su papel en nuestros periódicos. No existe hasta ahora acuerdo sobre cómo catalogarlo genéricamente: ¿género iconográfico¹⁶¹?, ¿género literario¹⁶²?, ¿género periodístico de opinión¹⁶³? De esta manera, la primera opción lo acercaría más a lo informativo, desempeñando, como elemento iconográfico, una función cercana a la fotografía de prensa o la infografía. La segunda, lo asocia a la creación artística, y por ende, al

¹⁶⁰ PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1996, p. 109.

¹⁶¹ Así es entendido en PELTZER, G., *La práctica del periodismo iconográfico*. Madrid: Rialp, 1991. Natividad Abril y Carlos Abreu recogen el mismo término pero relacionándolo con la opinión, ("opinión iconográfica", "género iconográfico de opinión"). Véase ABRIL VARGAS, N., *Periodismo de opinión*. Madrid: Síntesis, 1999, p.163; ABREU, C., "La imagen periodística no fotográfica (Periodismo iconográfico)" (caps. III-IV) en *Revista Latina de Comunicación Social*, 29-30. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2001. Por su parte, Mariano Cebrián afirma que al humor gráfico "hay que considerarlo como un género informativo visual". CEBRIÁN HERREROS, M., *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Editorial Ciencia 3, 1992, p. 395.

¹⁶² Es la opción de quienes opinan que en el humor gráfico *la idea* está por encima de lo icónico: TUBAU, I., *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre. 1987, p. 19. También han sostenido esta tesis en alguna ocasión los propios profesionales, como el dibujante de *El País* Máximo San Juan. La falta de acuerdo es tal que en la misma obra, Martínez Albertos incluye a las tiras cómicas, dentro del estilo ameno, como género literario y unas páginas más adelante declara a las tiras ilustradas "género extraliterario". MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L., *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Paraninfo, 1998, 4ª.

¹⁶³ Comparten esta concepción GOMIS, L., *El medio media: la función política de la prensa*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1974, pp. 429 y ss.; MORÁN TORRES, E., *Géneros del periodismo de opinión*. Pamplona: EUNSA, 1988, p. 153; SANTAMARÍA, L., *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Madrid: Paraninfo, 1990, pp. 81-82.

entretenimiento y la amenidad, y por último, como género de opinión, es entendido como un instrumento de profundización en la realidad. Según la faceta que ponga en ejercicio, el humor gráfico desempeña cada uno de los tres estilos clásicos del periodismo, el informativo, el ameno y el de sollicitación de opinión.

Por nuestra parte, aun reconociendo el predominio de la tercera función, de comentario, entendemos que dependerá de las características e intención de cada viñeta resaltar su función informativa o de entretenimiento¹⁶⁴.

Adentrándonos en su función opinativa en la prensa, en principio puede resultar sorprendente la descripción del chiste como “noticia gráfica imaginaria” que efectúa Lorenzo Gomis¹⁶⁵, pese a clasificarlo entre los comentarios periodísticos. Sin embargo, su explicación aporta nuevas claves. Gomis plantea una diferencia notable entre éste y los demás comentarios: el humor gráfico no expone tras una argumentación razonada un juicio o valoración explícita de un hecho, sino que el chiste presenta el propio transcurso de un hecho, no su explicación. Apreciamos de una manera condensada, económica y expresiva que algo ocurre ante nuestra vista. Su estructura es más bien la de una noticia, pero muy peculiar, en tanto se trata de una noticia gráfica, por un lado, e imaginaria, por otro. Como noticia gráfica, guarda cierta relación, como decíamos, con la fotografía informativa, que también nos presenta un hecho de modo que lo tengamos a la vista y, al igual que en el humor gráfico, la imagen puede aparecer acompañada de la palabra. Pero a diferencia de la fotografía, el chiste no es el producto de una

¹⁶⁴ Por ejemplo, existen en los medios fórmulas en las que se emplea el humor gráfico con fines informativos, como cuando se ofrecen los resultados de un sondeo de opinión o de voto utilizando caricaturas de políticos o en el caso que Peltzer denomina “cómic informativo”, adaptación del lenguaje del cómic a la información de los hechos reales, empleada por algunos periódicos, y en tebeos monográficos sobre acontecimientos históricos determinados por su efecto notablemente narrativo y escénico. Véase PELTZER, G., *op. cit.* Por otra parte, el uso del humor gráfico como entretenimiento es frecuente, sobre todo en espacios misceláneos del periódico, como las páginas de pasatiempos y agenda, que suelen incluir tiras basadas en gags, procedentes por lo común de agencias.

¹⁶⁵ GOMIS, L., *op. cit.*, pp. 443 y ss.

máquina sino de un proceso directamente manual que corresponde a una síntesis mental: el dibujo no capta mecánicamente la realidad exterior, sino que expresa manual y artísticamente una visión interna: "Letras y signos todo en él es dibujado, pero el dibujo de humor siempre estiliza y deforma, de modo que no hay ilusión de descripción no mediada (...). Su peculiar lenguaje tiene la primera y esencial función de abrir un marco comunicativo especial, autorizado para el juego y el humor."¹⁶⁶

La escena que el chiste ofrece no corresponde a algo que haya ocurrido realmente en la vida social, sino a lo que alguien ha imaginado. También a diferencia de la fotografía los rasgos de los personajes y objetos que aparecen en el dibujo están acentuados, recargados o simplificados. Esta forma caricaturesca contribuye a dar a entender que estamos ante un hecho imaginario. Ahora bien, la circunstancia más peculiar es que este hecho imaginario no corresponde a un mundo imaginario, sino al mundo real. Es más, los personajes son a menudo reales y también lo son las situaciones a las que se hace referencia.

El humor gráfico y la realidad

El chiste aparece así como una noticia ficticia que responde o en la que se comentan hechos reales. Ahí descansa la paradoja del humor gráfico: capaz de efectuar los juicios sobre la realidad más agudos (en su doble acepción como ingeniosos y como penetrantes), pero condenado al menosprecio como contenido de segunda clase, un garabato imaginario rodeado de indicios de veracidad (fuentes, fechas, fotografías). En esta última consideración, como paréntesis ficticio, y por lo tanto inocuo, reside su defensa cuando se emprenden medidas legales contra un dibujante de humor. Sin embargo, una vez que a través de la ficción el chiste introduce nuevamente un asunto real en el periódico -y a veces se va más lejos en el comentario que efectúa el chiste que en el del editorial o en un artículo, por lo

¹⁶⁶ PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1996, p. 111.

que aporta nuevas apreciaciones sobre la realidad- de ahí pasa a lo que, volviendo a Gomis, sería el ambiente social, produciendo nuevas demandas al sistema político.

Se cierra así un complejo círculo en el que el chiste gráfico posee la capacidad de influir o de reforzar convicciones en la opinión pública - averiguar en qué medida correspondería a otra investigación- fingiendo que dice una mentira, pero hablando sobre la realidad, de tal modo que el público reconoce el referente que se esconde bajo las apariencias. Así pues, el chiste gráfico responde, como otras manifestaciones humorísticas, al estilo del bufón, o, si se prefiere, al esquema horaciano de la verdad con burlas (*ridere dicere verum*), -aunque más que de la verdad, nos hable de la realidad habida cuenta de que la verdad es un concepto muy relativo, más en un medio periodístico-.

Como bien apunta Fabiola Morales, los procedimientos humorísticos (sobre todo al introducir lo que esta autora llama “clave de atención”) originan un distanciamiento entre el contenido aparente y el contenido real, que, paradójicamente, realza el significado del contenido real¹⁶⁷.

En el chiste gráfico de prensa, normalmente, ese procedimiento humorístico que, alejándose del contenido real, lo pone de relieve no es otro que la introducción de alusiones *indirectas* a la actualidad. Precisamente en esta recreación insinuada de la realidad, el hecho de que el receptor comparta con el emisor el “factor actualidad” es fuente de placer¹⁶⁸.

En su clasificación sobre las distintas variedades de humor gráfico que podemos hallar en los periódicos, Cristina Peñamarín ya ha señalado el predominio en la prensa de lo que llama el *no-chiste*, el que se basa en una alusión a una situación conocida¹⁶⁹. En otra parte, completa Peñamarín su

¹⁶⁷ MORALES, F. M., *Recursos de humor en el periodismo de opinión. Análisis de las columnas periodísticas “Escenas políticas”* (1987). Madrid: Universidad Complutense, 1991.

¹⁶⁸ FREUD, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 121.

¹⁶⁹ Peñamarín divide el humor gráfico en tres modalidades: el *chiste-sorpresa*, la *comicidad grotesca* y el *no-chiste*. El primero consistiría en el chiste secuencial que cruza dos líneas de

razonamiento al advertir que de entre todos los tipos de imágenes de las artes plásticas sólo el dibujo de humor constituye un discurso en el sentido propio. Hay imágenes que narran, que describen, que ilustran un texto verbal y hay imágenes simbólicas o alegóricas. Pero aunque gocen de la propiedad de trasladar conceptos abstractos y exponer ideas complejas, el tiempo de la comunicación permanece inmutable, intemporal. No así en el humor gráfico donde “consiguen las imágenes, con o sin palabras, comunicar una reflexión referida al presente de los interlocutores, implicar una hipótesis sobre la interpelación de un destinatario, que no es otro que tú, mi contemporáneo, acerca de un asunto de hoy”¹⁷⁰. Así, el chiste no sólo se refiere al presente, sino que se inserta en él, interviniendo con actuaciones discursivas de las que el autor se hace responsable.

5.2.3. Definición y características del humor gráfico periodístico

Pese a que la literatura sobre la cuestión ha experimentado un gran auge en los últimos años, son pocos los autores que se aventuran a dar una definición de humor gráfico que fije claramente sus límites. Sin duda, el problema de la amplitud de facetas que abarca el humor gráfico sigue planeando en esta tarea. Bajo nuestro punto de vista, sólo si determinamos previamente a qué tipo de humor gráfico nos referimos podremos efectuar

razonamiento, de tal modo que al acabar su interpretación adquiere un sentido distinto que al inicio de su lectura, desterrando ideas preconcebidas del receptor. Se trata de un procedimiento similar al que Violette Morin acuña bajo el concepto de *disyunción*. MORIN, V., “El dibujo humorístico”, en VV. AA., *Análisis de las imágenes*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 136-163. La comicidad grotesca sería un chiste (o quizá más propiamente un gag o una caricatura) basado en exageraciones expresivas, más violento con los personajes que retrata, especialmente las autoridades. Por último, el no-chiste, quizá el ejemplo de humor gráfico periodístico por excelencia, es el que nos hace interrogarnos por lo que se nos quiere comunicar al no encontrar rastro de los procesos de las otras modalidades. Puesto que su lectura literal resulta imposible por absurda, hemos de pasar a un nivel metafórico. Así el no-chiste se refiere a una situación cuyo conocimiento está difundido socialmente, en ellos el marco figurado actúa como metáfora de la situación a la que aluden para hacerla ver en la forma en que el autor pretende presentarla. PEÑAMARÍN, C., art.cit., 1996.

¹⁷⁰ PEÑAMARÍN, C., “La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico”, en *La Balsa de la Medusa*, 41-42, 1997, pp. 91-127.

una definición solvente. En el caso que nos ocupa, es evidente que el interés se centra en el dibujo de humor aparecido en publicaciones periódicas, dedicadas eminentemente a la información y a un público adulto, en las que las viñetas comparten su espacio con otros contenidos.

Ciñéndonos a este marco, encontramos algunas pistas en el trabajo de Carlos Abreu, aunque sea bajo el título de “caricatura periodística” – recordemos que para Abreu caricatura es denominación genérica para todo dibujo de humor-. Así, expone que “la caricatura periodística es un género iconográfico de opinión a través del cual el autor presenta la interpretación de algo gracias al auxilio de recursos psicológicos, retóricos y/o plásticos, potenciados muchas veces por un texto breve. Además, tiene un propósito crítico, y a veces editorial”¹⁷¹. Es una definición que Abreu defiende largamente con argumentos muy convincentes pero podríamos efectuar algunas objeciones. En primer lugar, resulta desacertado relegar el componente textual a simple “potenciador” de la parte icónica, cuando en muchas ocasiones tiene igual o mayor peso en el chiste. Por otro lado, el propósito crítico suele ser habitual en el humor gráfico pero no queda restringido a éste ya que la orientación puede ser diferente de la crítica, por ejemplo, puede ser metalingüística (muchas viñetas consisten en un juego que cuestiona su propio lenguaje o sistema de representación). Por otra parte, para hablar de nuestra última objeción, el controvertido *propósito editorial* al que se hace referencia al final de la cita, es imprescindible recurrir a las apreciaciones que en este sentido han manifestado los propios profesionales. En el caso de dibujantes como Máximo San Juan, -quien, por cierto, asume los términos humor y chiste sin mayor problema-, la afirmación de Abreu, respecto a la intención en ocasiones editorializante del humor gráfico (afirmación reiterada por muchos, siempre como elogio al género) sería absolutamente inaceptable. Tanto Máximo como otros de sus compañeros, consideran su aportación al medio como personal y en ningún

¹⁷¹ ABREU, C., “Periodismo iconográfico (VII): Hacia una definición de caricatura (1)”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 40. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2001.

caso su opinión representaría la postura de toda la empresa como sucede con el comentario editorial¹⁷². Por otra parte, también puede darse el caso de dibujos que ilustren un editorial -como los de Ulises Culebro, jefe de la sección de ilustración de *El Mundo* o Fernando Rubio en *ABC*- aunque no es la fórmula más característica en los medios españoles, siendo el llamado *cartoon* editorial más propio de la prensa norteamericana¹⁷³.

Apuntada la coexistencia e incluso la eventual preeminencia de lo textual sobre lo icónico y eliminadas las manidas comparaciones de la viñeta con el editorial, pasemos a profundizar en otras particularidades determinantes del chiste gráfico periodístico que proporcionan otros intentos de definición. José Antonino dice del chiste que es una “representación sintética y fugaz de aspectos de nuestra vida y nuestro mundo, destinada a ser asimilada de un modo rápido y fácil”¹⁷⁴. Antonino cuenta con aciertos como resaltar la idea del chiste como representación (ya hemos hablado de su semejanza con una escena) y la exposición de aspectos relacionados con el entorno del receptor. Por otra parte, no discutimos que se trate de mensajes de pronta asimilación -facilitada por el uso de elementos icónicos, a los que, por cierto, no se hace referencia, por lo que podría tratarse de representaciones de otro tipo- pero la fugacidad y la rapidez nos parecen demasiado enfatizadas en esta definición.

¹⁷² En la misma línea se manifiesta el experto Felipe Hernández Cava: “En buena parte del mundo, el chiste de prensa ha acabado transformándose en la versión gráfica del editorial del diario. Mal asunto éste de que sea una suerte de píldora digerible en un fogonazo en la que no interviene para nada la menor dialéctica con la sesuda digresión sobre el asunto del día. Y no peor asunto el que los humoristas tengan que vestir la camiseta de sus patrocinadores.” HERNÁNDEZ CAVA, F., “La realidad sin tramas”, en *El Cultural*, 24-4-2002, pp. 8-9.

¹⁷³ El *cartoon* corresponde, según Esteban Morán Torres, a la representación dibujada en vez de escrita de la opinión del medio. MORÁN TORRES, E., *Géneros del periodismo de opinión*. Pamplona: EUNSA, 1988. Se trata de una modalidad que resulta muy ajena a la prensa española debido a las diferencias con la tradición norteamericana, aunque hay excepciones como el caso de Jesús Zulet para el grupo Vocento. No obstante, se procura que exista cierta identificación entre los dibujantes de cada medio y su línea y lectores potenciales, aunque ello no es óbice para que, en ocasiones, el humor gráfico desarrolle posturas contrarias a las defendidas por el medio. Así se ha demostrado en IGLESIAS BERZAL, M., “ABC y Antonio Mingote en el cambio democrático (1975-1978)”, en *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*. 2001, 16/1 (45), pp. 108-126.

¹⁷⁴ ANTONINO, J., *El dibujo de humor*. Barcelona: CEAC, 1990, p. 148.

Procurando integrar la mayoría de los factores que distinguen al humor gráfico y que en páginas precedentes se han ido revelando, diríamos que éste consiste en *una representación de situaciones sociales conocidas mediante la combinación de un código icónico y un código verbal* (aunque no en el mismo grado ni de forma imprescindible) *que traslada implícitamente reflexiones u opiniones a través de técnicas ingeniosas de condensación de ideas y rupturas de sentido*. Podríamos añadir, aunque es evidente, publicada de forma masiva en soportes periodísticos.

La definición que proponemos se basa en los rasgos principales que caracterizan al humor gráfico, algunos de las cuales ya hemos esbozado. Pasemos a revisar con más detalle cada una de estas características:

1. Representación de situaciones sociales conocidas

En cuanto a la idea de humor gráfico como representación, no hayamos forma más adecuada de definir a esta manifestación, que en la mayoría de los casos aparece encuadrada en un marco en el que se reproduce una situación en curso. Además, la palabra representación nos conduce también a la característica de recreación de personajes, de entornos, de comportamientos, en suma de situaciones sociales conocidas. Ya hemos comentado más arriba la peculiar relación del humor gráfico con la realidad. Estas situaciones conocidas pueden corresponderse con noticias que el periódico publica y comenta ese mismo día, con escenas de la vida cotidiana o con preocupaciones intemporales del ser humano. La cuestión es que estas realidades deben ser identificadas por el receptor, o al menos están recreadas pensando en un destinatario que las va a poder reconocer. De ahí el valor que otorgamos tanto a los conocimientos previos como a las competencias interpretativas del mensaje que debe dominar el receptor. El conocimiento por parte de ese interlocutor implícito de la referencia extratextual que se le muestra da sentido al humor gráfico. Acudiendo de nuevo al trabajo de Cristina Peñamarín, observamos que la situación

figurada que se nos plantea actúa como metáfora de la situación real a la que se alude, pero no sólo eso:

En el humor gráfico, una metáfora sostenida y sistemática pone en relación varios lenguajes, pero además del lenguaje del modelo (...) y el dominio de aplicación, hay que contar con la complejidad que introduce la diversidad de lenguajes icónico y verbales y las muchas laminaciones que en ellos y entre ellos caben.¹⁷⁵

El chiste gráfico se presenta así como un palimpsesto en el que se van inscribiendo capas de significados que se enriquecen unas a otras. Aunque el lector las reciba casi simultáneamente, las reordena, las compara con un caudal de conocimientos previos y acaba finalmente configurando una imagen que encierra la idea que el dibujo transmite.

2. *Combinación de un código icónico y un código verbal*

Ya en la cita anterior se aludía a la complejidad que caracteriza a los mensajes que, como el humor gráfico, están basados en un doble lenguaje icónico y literario. La parte visual del mensaje suele corresponderse con fondos y figuras dibujadas, pero pueden utilizarse otras imágenes como fotografías o *collages*, e incluso puede prescindirse del elemento icónico e introducir sólo texto en las viñetas, ya sea de forma mecánica o, como es más corriente, manual. El código icónico en el humor gráfico presenta a su vez una gran complejidad, derivada no sólo de la posible alusión a imágenes preexistentes sino también de la presencia de subcódigos (gestual, posicional, cinético, metáforas visuales, atributos de las figuras, etc.).

Aunque insistimos en que el peso de la parte icónica y la verbal varía según cada caso, existe cierta tendencia entre profesionales y expertos a

¹⁷⁵ PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1996, p. 121.

señalar el chiste sin palabras como la forma más pura de humor gráfico¹⁷⁶. Pero esta preferencia por el dibujo mudo no suele tener su correspondencia en la práctica, siendo mucho más frecuente recurrir a los textos escritos que renunciar a ellos.

Precisamente, resulta interesante para muchos investigadores la inserción del contenido verbal en mensajes visuales fijos (cómic, fotonovela, humor gráfico) e incluso se toma al bocadillo o globo¹⁷⁷, en el que se incorporan los actos de habla en el cómic, como el rasgo distintivo del género. Resulta evidente que en el humor gráfico periodístico el globo no es en absoluto imprescindible ni definitorio, aunque las formas de incorporación de la palabra al dibujo de humor proporcionen interesantes observaciones¹⁷⁸.

Como nuestro trabajo pretende demostrar, el uso de inscripciones indicativas (carteles, rótulos, pancartas, letreros, títulos) es más frecuente que el empleo de bocadillos. Efectivamente, el constante recurso a los signos

¹⁷⁶ En referencia a la evolución del chiste de prensa -desde los que suponían simplemente la ilustración de un juego de palabras o un chiste literario hasta los que adquieren autonomía plena y fisonomía propia como medio expresivo- afirma Iván Tubau: "Hoy (...) nadie considera como un verdadero chiste gráfico a aquel cuyo dibujo puede ser suprimido impunemente. Sólo si el texto, título o pie no tienen significación humorística sin el dibujo nos hallamos ante un chiste gráfico propiamente dicho. Los teóricos "puristas" van todavía más lejos: sólo el chiste mudo o "sin palabras" es para ellos verdadero humor gráfico. Pero aun sin exigir esta pureza absoluta -casi impracticable en el humor político o de actualidad, por ejemplo- la íntima interdependencia entre texto e imagen se considera hoy como condición *sine qua non* del humor gráfico". TUBAU, I., *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁷ "Texto encerrado en un volumen delimitado por una línea continua que engloba la totalidad de los caracteres tipográficos que representan las palabras que pronuncia el protagonista en cuestión. Esta línea y el volumen definido mediante ella constituyen el globo. El globo está conectado con la boca del protagonista mediante un apéndice que permite atribuirle las palabras pronunciadas." FRESNAULT-DERUELLE, P., "Lo verbal en las historietas", en VV. AA., *Análisis de las imágenes*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 182-205. También puede recibir los nombres de filacteria o *balloon*.

¹⁷⁸ **Por ejemplo, las evidentes diferencias en cuanto a narratividad entre el lenguaje del cómic y el del humor gráfico implican un tratamiento diferente del montaje, y aunque se trate de tiras de tres o cuatro viñetas, difícilmente hallaremos cartelas con indicaciones diegéticas -como las que explican el paso del tiempo, un cambio de escenario o simultaneidad de acciones-, como es habitual en una historieta. Ahora bien, puede establecerse en el interior de la "inmovilidad" de la viñeta un sentido temporal gracias a la disposición espacial de los globos. Esta disposición designa un recorrido de lectura temporalizado (de arriba hacia abajo, del fondo hacia delante de la imagen, de izquierda a derecha). Véase FRESNAULT-DERUELLE, P., *op. cit.*; ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco, 1992, 2ª.**

indiciales y deícticos¹⁷⁹, hace más habitual en el humor gráfico un texto escrito en forma de inscripción que en forma de diálogos o monólogos de personajes¹⁸⁰.

Otra cuestión de interés relacionada con este tema es el grado de combinación entre imagen y texto, que ya hemos avanzado al hablar del chiste mudo. Podemos dividir las distintas posibilidades como sigue: “imagen cero” (ausencia de código icónico, en el interior de la viñeta sólo aparecería un texto); “texto predominante” (la parte icónica está subordinada a la verbal); “integración” (no predomina ninguno de los dos códigos, se complementan de forma equivalente); “imagen predominante” (el texto aparece subordinado al dibujo); y “texto cero” (chiste sin palabras).

Esta gradación no presenta dificultad alguna, exceptuando los casos en que se dan intercambios de funciones de un código a otro. Por ejemplo, lo textual se vuelve visual cuando el tamaño de las letras de un texto indica la cercanía o lejanía de un personaje o el tono de su voz (gritos, susurros). También puede darse lo que hemos llamado *juego verbal-tipográfico* en el caso de que se resalten (destacándolas en negrita o variando su tamaño) ciertas letras de un texto para hacer un juego de palabras. De igual modo, lo visual se mezcla con lo verbal cuando el chiste evoca una expresión oral dibujándola, “traduciendo” lo verbal a lo icónico¹⁸¹ y también cuando aparecen caracteres exóticos para remitir a idiomas extranjeros o dibujos que sustituyen a insultos y exabruptos.

¹⁷⁹ PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1997, p. 96.

¹⁸⁰ En referencia a las alocuciones de los personajes, no queremos dejar pasar la observación de que en la mayoría de los casos resultan imposibles: en el humor gráfico asistimos a disparatadas conversaciones privadas de los políticos, se presentan personajes estereotipados que se expresan con el lenguaje de otros estereotipos, se da voz a actantes carentes de la facultad del habla, etc.

¹⁸¹ Así ocurre en algunos de los chistes que componen la muestra: en varias ocasiones se representa a personajes haciendo equilibrios en un cable, remitiendo a la expresión “andar por la cuerda floja”; también se “dibujan” otras frases hechas, como “deshojar la margarita” (Peridis, 20-XII-1978), sobre la (in)decisión de Adolfo Suárez de convocar elecciones tras la aprobación de la Constitución. Todos son casos de metáfora verbal visualizada recogidos en las figuras 141, 142 y 143 en el anexo correspondiente.

3. Transmisión de reflexiones u opiniones de forma implícita

El cometido del chiste no acaba con la representación de una situación reconocible. La finalidad de esa recreación suele ser persuasiva, busca aportar una opinión, un juicio sobre ese hecho. Esta es la orientación habitual del humor gráfico de prensa, aunque admitimos que también existen chistes de carácter exclusivamente lúdico. Pero hasta en los dibujos de humor que sólo consisten en un juego visual (suele ponerse como ejemplo al dibujante norteamericano de mediados del siglo XX, Saul Steinberg) podemos encontrar reflexiones sobre la realidad –cuyas reglas, incluso físicas, son reelaboradas, invertidas, transgredidas-, o sobre el propio sistema expresivo en el que se basa el humor gráfico.

Sólo teniendo en cuenta el lugar privilegiado que ocupa en los periódicos, resulta obvio que el humorista gráfico se encuentra, a su peculiar modo, entre los líderes de opinión. Las dotes de observación y el conocimiento de la realidad (pues suelen desarrollar su trabajo tras una labor previa de recogida de información) les dan la capacidad de construir interpretaciones muy afinadas y profundas de su entorno.

Por otra parte, las opiniones del chiste no son manifestadas de forma directa, sino a través de lo sobreentendido, de lo tácito¹⁸². Ya hemos hecho referencia al *contenido aparente* y el *contenido real*, según Fabiola Morales; de igual modo, Isabel de la Torre nos habla de un *significado evidente* y un *significado cómplice*¹⁸³.

Así, tras la comprensión del argumento del chiste, extraemos una conclusión, aunque ésta no haya sido enunciada. Dicha conclusión puede

¹⁸² “Si hay una regla de oro en el humor gráfico es la que prescribe que todo debe ser dicho de modo indirecto, mostrando al destinatario que lo que el texto exhibe *in prima facie* debe conducirlo a un sentido no evidente. La situación que presenta el dibujo es casi siempre tan imposible e inverosímil que resulta claro que sólo admite una lectura figurada.” PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1997, pp. 93-94.

¹⁸³ DE LA TORRE, I., “El trazo y la palabra. Humorismo gráfico y estereotipos sociales de mujer”, en ORTEGA, M., DE LA TORRE, I. y SEBASTIÁN, J. (eds.), *Las mujeres en la opinión pública. Actas de las X Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*. Madrid: Universidad Autónoma, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1995, p. 34.

cristalizar, dependiendo de cada caso, en una protesta, una crítica, un homenaje, una reflexión, etc.

Resulta pues fundamental desentrañar el circunloquio y no seguir una lectura literal, pues si así se hiciera se perdería el tono humorístico. Así lo demuestra Freud cuando en varias partes de su ensayo experimenta con sustituir la frase clave de un chiste por una que significa lo mismo, pero que no contiene el mecanismo humorístico implícito que le da sentido¹⁸⁴.

4. Técnicas ingeniosas de condensación y de ruptura de sentido

Ya Richter había formulado la idea de que la brevedad es cuerpo y espíritu de todo chiste, modificando lo que antes Shakespeare había puesto en boca del Polonio de *Hamlet*: “como la brevedad es el alma del ingenio, y la prolijidad, su cuerpo y ornato exterior, he de ser breve”. Del mismo modo, las características formales del humor gráfico obligan a ofrecer al lector una gran cantidad de información en un breve espacio temporal y físico. Lejos de convertirse en un inconveniente, la brevedad es aprovechada tanto en la idea del chiste como en su dimensión plástica. Pero como ya advirtió Freud, la brevedad en sí no es chistosa, pues de lo contrario toda sentencia lacónica sería un chiste¹⁸⁵. Hablar de síntesis o de condensación, resulta pues más adecuado, aunque la brevedad sea uno de sus componentes esenciales. Según José Antonio Marina, el humor gráfico es el tratamiento ingenioso de una situación. El ingenio maneja la sorpresa y la condensación, y por ello no tiene por qué ser gracioso. Así pues, el ingenio se sirve de la condensación, “gracias a la cual comprime un ingente bloque de información, que se distiende al ser comprendido”¹⁸⁶.

El código icónico desempeña aquí un papel fundamental, ya que constituye un signo metamórfico, de tal modo que una misma imagen puede albergar varios significados, que se configuran ante nuestra vista según la

¹⁸⁴ FREUD, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁶ MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 2000. 10ª, p. 125.

óptica desde las que nos situemos¹⁸⁷. Además, en el humor gráfico encontramos dos formas casi contrapuestas de condensación gráfica: la deformación o exageración y la esquematización. La primera es la base de la caricatura, y se caracteriza por enfatizar los rasgos más relevantes de una figura, obviando lo superfluo. La esquematización va todavía más lejos en el ahorro de detalles, trabajando con líneas depuradas y eliminando los trazos más laboriosos.

Por otra parte, insistimos nuevamente en la utilización constante de referencias culturales, de símbolos y estereotipos, que están en la base de la concentración de ideas que presenta el chiste. El humor gráfico presenta pues, un carácter insoslayablemente intertextual, ofreciendo discursos sobre discursos anteriores a los que se imita, invierte, etc., convirtiéndose en un “hecho de metacomunicación”¹⁸⁸.

En cuanto a la última propiedad que señalamos en nuestra definición, la aparición de técnicas basadas en la ruptura de sentido, remitimos tanto al ya comentado acto bisociativo de Koestler¹⁸⁹, como al concepto de disyunción sobre el que Violette Morin hace girar toda su teoría. Morin la desarrolla tras realizar un estudio basado en casi 200 dibujos extraídos de la prensa francesa que proponen una o varias *anomalías* gráficas, destinadas a reconocerse como cómicas. Estas anomalías se revelan mediante juegos de trazos comparables a los juegos de palabras de los chistes verbales. En ambos casos estos juegos provocan rupturas de sentido, que Morin acuña bajo el neologismo *disyuntivas* o *disyunciones* (en el sentido de disyuntor – *disjoncteur*-, especie de sistema que corta la corriente en ciertos momentos y

¹⁸⁷ En esto aventaja el signo visual al lingüístico, pues mientras la imagen puede referirse simultáneamente a formas distintas, la palabra habrá de hacerlo sucesivamente. Groupe µ, *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.

¹⁸⁸ STEIMBERG, Ó., “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Signo y seña*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.

¹⁸⁹ Percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia habitualmente incompatibles. KOESTLER, A., “El acto de la creación. (Libro primero: el bufón)”, en “La comunicación del humor”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 189-220.

en otros la deja pasar). Morin observa que el chiste nos presenta una situación *normal*, reconocible, para –por medio de la disyunción– quebrantarla mejor y provocar el efecto humorístico¹⁹⁰. La yuxtaposición o sucesión de elementos incompatibles –que entronca también con las teorías de la sorpresa y de la incongruencia–, se muestra así como un constituyente casi indispensable del humor gráfico.

5.2.4. Principales recursos técnicos del humor gráfico

Sin pretender establecer un repertorio exhaustivo de cada uno de los mecanismos que desencadenan respuestas humorísticas, recogemos aquí algunas de las técnicas más habituales en el humor gráfico¹⁹¹. Como punto de partida, resultan útiles las señaladas por Freud, aunque en su estudio se aplicasen al chiste verbal. Encontramos, resumiendo su larga explicación, chistes basados en la abreviación y la formación de palabras mixtas, en condensaciones con ligeras modificaciones; también en el empleo de un mismo material (que se usa totalmente o en parte para crear otro significado, o se cambia de orden, o de sentido). Por último, habla Freud de los dobles sentidos, los equívocos y los juegos de palabras¹⁹².

Pero el uso del código icónico enriquece aún más estas posibilidades técnicas a las que se puede recurrir. Por ejemplo, existen multitud de figuras retóricas a las que puede acudir en su dimensión verbal, pero también en la faceta visual. Las más frecuentes son el contraste o antítesis (es común encontrar elementos contrapuestos en el tamaño, la forma, la tonalidad y otros aspectos tanto plásticos como connotativos, ideológicos o psicológicos); la hipérbole, presente ya en la propia exageración visual, pero

¹⁹⁰ Así, Morin advierte tres funciones en el humor gráfico: la de *normalización* (la situación básica, reconocible), la de *armado* (que actualiza la función de normalización y prepara para el desenlace) y la función *disyuntiva* (que introduce la variación que modifica la situación inicial, para contemplarla bajo una nueva perspectiva). MORIN, V., art. cit., p. 142.

¹⁹¹ Puede hallarse una completa relación de estrategias retóricas en LLERA, J. A., *El humor verbal y visual de "La Codorniz"*. Madrid: Instituto de la Lengua Española, 2003.

¹⁹² FREUD, S., *op. cit.*, pp. 15-85.

también cuando una idea es llevada a su extremo; la metáfora, que permite referirse a un hecho conocido utilizando una forma de representación ajena y original, generando un comentario indirecto; la metonimia y la sinécdoque, que operan con la sustitución de un elemento por otro que lo representa o de un concepto general por una de sus partes; también se usa la redundancia, tanto en el refuerzo de las ideas que el chiste expresa como aprovechando los efectos cómicos de la repetición¹⁹³; la alusión, al ser característica del humor gráfico la referencia a algo sin nombrarlo. Y ya estrictamente en el ámbito de la retórica de lo visual, son muy frecuentes las llamadas “interpenetraciones icónicas”, en las que el mismo dibujo presenta al tiempo rasgos de dos o más realidades distintas¹⁹⁴.

Como vemos, la gran mayoría son artificios que economizan el lenguaje del humor gráfico, aportando una gran cantidad de información y de significados empleando el menor número de elementos.

En cuanto a los personajes, tanto en los que corresponden a estereotipos como los que son personalidades conocidas, el propio tratamiento caricaturesco, la imitación y el cambio de papeles contribuyen a crear efectos humorísticos.

En suma, los procedimientos que pueden utilizarse en el humor gráfico se compendiarían en “las operaciones que la mente puede hacer sobre una estructura (aumentar, disminuir, dividir, separar, eliminar, oponer, comparar,

¹⁹³ Bergson ya insistió en el recurso a comportamientos mecánicos, como la repetición, sea de una palabra, una frase o un gesto. BERGSON, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Pero incluso la reiteración con pequeñas variaciones está en la base del humor gráfico, especialmente el de las tiras de prensa, construyendo así su identidad y su universo creativo: “Muchísimas tiras humorísticas diarias, como los *Peanuts* [en España, *Carlitos* y *Snoopy*, de Charles Schultz] o tantas otras, están basadas en la repetición modulada. Los elementos en juego son pocos y continuamente repetidos; todo el efecto humorístico es creado por la continua repetición ligeramente modulada de las mismas situaciones. Tira tras tira, las cosas que suceden son siempre casi las mismas”. BARBIERI, D., *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 201-202.

¹⁹⁴ Groupe µ, *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 247-248.

relacionar por analogía, transferir, añadir, invertir, sustituir, etc...). El humorista no puede evitar nunca jugar con estas transformaciones.”¹⁹⁵

5.2.5. Tipos de humor gráfico. Una propuesta taxonómica

En el humor gráfico, podemos advertir múltiples enfoques, estilos y formas de expresión que los autores adoptan en función del tema a tratar y del mensaje que quieren transmitir. Investigadores como los ya referidos Gonzalo Peltzer o Carlos Abreu han establecido tipificaciones del humor gráfico fundamentadas sobre todo en aspectos formales¹⁹⁶; también hemos acudido en páginas anteriores a la clasificación de Cristina Peñamarín (*chiste-sorpresa, comicidad grotesca y no-chiste*)¹⁹⁷, que nos resulta ya más operativa. Pero tomaremos como base -aunque con las adaptaciones necesarias- la clasificación que Iván Tubau confeccionó para su estudio sobre el chiste gráfico durante el franquismo, que nos parece hasta el momento la más completa¹⁹⁸. Siguiendo a Tubau, estableceremos una primera distinción, según el propósito perseguido por el dibujante, entre el humor puro y el humor crítico. Se trata al fin y al cabo, acudiendo a la pragmática, de la intención *lúdica* frente a la intención *agresiva*¹⁹⁹. La diferencia entre ambas categorías estribaría, pues, en que el humor puro -basado más en la “invención” humorística, esto es, en el hallazgo estético- se

¹⁹⁵ VIDAL, F., *Savoir imaginer*. París: Robert Laffont, 1977, cit. en ZIV, A. y DIEM, J. M., *El sentido del humor*. Bilbao: Deusto, 1993, p. 88.

¹⁹⁶ Peltzer distingue entre ilustraciones y cómics, descomponiendo los primeros en cuatro modalidades: retrato, chiste gráfico, chiste gráfico editorial y caricatura. En cuanto al segundo bloque, divide a los cómics en tira cómica o historieta y cómic informativo. PELTZER, G., *op. cit.*, pp. 149-153; Abreu clasifica las caricaturas según dos criterios: según su finalidad, en caricatura editorial, personal, política, costumbrista y de ilustración; y, lo que nos parece algo más rebuscado, según el medio técnico empleado, en caricatura impresa, fotográfica, escultórica, radiofónica y televisiva. ABREU, C., “Periodismo iconográfico. Clasificaciones sobre la caricatura” (caps. IX-X) en *Revista Latina de Comunicación Social*, 42-43. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2001.

¹⁹⁷ PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1996.

¹⁹⁸ TUBAU, I. *op. cit.*, pp. 99-107.

¹⁹⁹ LLERA RUIZ, J. A., “Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea”, en *Revista de Literatura*, 126. Madrid: CSIC, Instituto de la Lengua Española, 2001, p. 471.

caracteriza por un mayor alejamiento de la observación de la realidad que el humor crítico, más apegado a los hechos pero igualmente subjetivo. A su vez, dentro de cada cual, hallamos una serie de modalidades de las que destacaremos sus características específicas y algunos ejemplos:

1. Humor puro

Abstracción o juego visual: su efectividad se basa en la imagen, reside en un efecto visual. En su grado más puro, encontramos, como nos recuerda Tubau, en el ya mencionado Saul Steinberg a su máximo representante. Se trata sobre todo de recrearse en juegos con el espacio o la figura que proporcionan imágenes físicamente imposibles. Suele servirse de alguna clase de paralelismo entre imágenes de formas similares (son frecuentes las sustituciones, metamorfosis, ambivalencias y disociaciones).

Absurdo y surrealismo: sus principales rasgos son, por un lado, el alejamiento de la realidad y de la crítica, y, por otro, la escasa relevancia del dibujo, ya que está basado en el juego textual. Se practica, dadas sus notas, mucho más en casos de censura -recordemos su predominio en *La Codorniz*-. Quizá en la prensa española actual quien más se aproxime sea Caín en sus viñetas de *La Razón*, pues en la mayoría de los casos pesa más en ellas el texto -por lo general un enunciado surrealista- que el dibujo.

Poesía: tampoco es un humor agresivo, aunque ya entronca más con la realidad. Se trata de una especialidad en la que no han destacado los dibujantes españoles, siendo Munoa el que más se aproxima, y como máximo representante foráneo destaca Peynet cuya producción estuvo dedicada íntegramente al humor poético (léase parejas de enamorados, pajarillos y flores primaverales, siguiendo a Tubau). Sin llegar a la gazmoñería, pero con mucha ternura, podríamos incluir aquí algunos chistes especiales de Forges.

Gag, humor blanco: el humor intrascendente, gratuito, sin mayor intención que hacer reír no fue incluido por Tubau en su categorización genérica. Sin

embargo, consideramos que debe ser admitido en esta clasificación por su vigencia en nuestros periódicos. Esta modalidad procede directamente de la *comic strip*, primer eslabón del humor gráfico publicado en prensa y suele presentarse en tiras narrativas con personajes fijos y distribuirse por agencias. Sin embargo, en ocasiones podemos hallar viñetas de opinión que se basan en esta modalidad, sobre todo cuando prevalece en ellas una dosis de humor amable.

Humor negro: en España goza de una gran tradición, desde Goya y Ortega a los más cercanos Gila (su chiste en el que un personaje exclama: “Yo no soy cojo, es que me fusilaron mal” es un resumen enciclopédico del humor negro), Chumy Chúmez, Summers, Garmendia, el primer Mingote de “La pareja siniestra” o incluso El Roto. Como ya sugerimos en páginas precedentes, un enfoque poco serio de un asunto dramático proporciona fuerza para afrontarlo. De ahí que las fuentes del humor negro sean el sufrimiento humano: la muerte, el dolor, el miedo, la guerra, la enfermedad. Ante esas situaciones, el humor funciona como una válvula de escape y como un mecanismo de defensa.

2. Humor crítico

Costumbrismo: la revisión de las costumbres de la sociedad a través del dibujo también tiene una larga tradición en el humor gráfico periodístico español, principalmente en el del XIX y principios del XX. Sileno, Cilla, Bagaría, Tovar, Opisso o Muntañola y también en algunos casos Mingote, Dátile o Munoa. Actualmente, la crítica de costumbres ha perdido fuerza en favor de la política, pero aún quedan atisbos de crítica social asimilable a esta modalidad. Los cambios experimentados por la sociedad española convierten ya en muy lejanos los tipos que entendemos por costumbristas, aunque en ciertos casos como en el de Forges, éstos pueden reinventarse adaptándose a la nueva realidad (la picaresca en políticos corruptos, el galimatías burocrático en el estereotipo de los funcionarios, los

caprichos de las clases altas o los usos de la familia media). También pueden identificarse como costumbristas algunos casos en los que se acude a tópicos de la cultura española o a la emulación de tipos o expresiones territoriales.

Crítica sociológico-moral (sátira): cuando el costumbrismo va más allá y se advierte una voluntad reformista aflora lo que Tubau llama crítica sociológico-moral. Quizá sería más recomendable hablar simplemente de sátira pues diríamos que se trata de reflexiones con una gran carga ética que van en busca de la corrección de los defectos de la sociedad. Se trata de una especialidad muy frecuente en nuestros diarios, cultivada, como ya hemos observado, por El Roto, y también a menudo por Máximo.

Humor político: al hablar de esta categoría sería recomendable hacer referencia a la distinción -advertida por el dibujante Jaume Perich- entre “chiste político” y “chiste politizado”²⁰⁰. Mientras que el primero alude de forma directa a la “política” (Gobierno, partidos y líderes políticos), el segundo sería aquel que sin referirse a cuestiones “políticas” concretas, lleva consigo una carga ideológica que lo convierte entonces en una nueva forma de periodismo. En la actual situación de libertad informativa el humor político directo sólo choca con inconvenientes de tipo “técnico”, ya que los autores que cultiven este género en su variante más pegada a la actualidad política deben ser capaces de hacer caricaturas personales, cosa que no está al alcance de todos los profesionales del humor gráfico. Sin embargo, el humor politizado es accesible a cualquier profesional y constituye uno de los géneros más desarrollados en nuestra prensa.

Homenaje o viñeta-testimonio: son dibujos basados en la expresión de solidaridad por parte del autor ante un hecho grave. Se caracterizan por apelar a la emotividad, y en determinadas circunstancias pueden llegar a ser tan conmovedores para el lector como las propias imágenes de una tragedia. Esta categoría no fue advertida por Tubau en su estudio, quizá porque ha

²⁰⁰ TUBAU, I. *op. cit.*, p. 35.

empezado a hacerse frecuente ya después de la transición. Uno de los primeros homenajes por parte del dibujante de un diario podría considerarse el realizado por Peridis en enero de 1977 cuando las viñetas de su tira de *El País* aparecieron en blanco con motivo de los asesinatos en el despacho de abogados de Atocha. Posteriormente, se generalizó el uso de dedicatorias que acompañaban el dibujo ante sucesos funestos (atentados, guerras, fallecimiento de personajes célebres, etc.). Forges se ha convertido en uno de los autores que con más frecuencia utiliza su espacio en el periódico como plataforma para expresar estas muestras de afecto convenientemente dispuestas en un rincón de sus viñetas.

5.3. El humor en otros medios y formas de comunicación de masas

“El humor extramuros”. Así se refería Chumy Chúmez al humor desarrollado en otros medios distintos a la prensa en un coleccionable sobre las publicaciones españolas especializadas en este ámbito²⁰¹. Sin ninguna duda, dentro de esos aledaños del humor los medios audiovisuales proporcionan al público actual la mayor parte de contenidos humorísticos. El receptor está hoy mucho más acostumbrado al humor hablado que al leído²⁰².

Centrándonos en el caso concreto de la radio, el hecho de que carezca de imagen puede tomarse como una desventaja frente a otros medios que sí la incorporan, pero en la producción de contenidos humorísticos resulta algo muy ventajoso. No hay mejores imágenes que las que el oyente imagina. Ni más baratas. Como veremos a continuación, trabajando sencillamente con la voz, en la radio tiene cabida tanto el humorismo de imitadores como el de creadores de un universo propio.

²⁰¹ CHÚMEZ, CH. (dir.), “50 años de humor español” [coleccionable]. Madrid: *El Independiente Dominical*, 1990, 24 vols., p. 354.

²⁰² “Spoken humour - television and radio”, en ROSS, A., *The language of humour*. London: Routledge, 1999, pp. 89-98.

Los principales formatos humorísticos que se han ensayando en la radio pueden dividirse –ordenados desde prácticas más antiguas a más actuales- de la siguiente forma: monólogos a cargo de un locutor-actor que cuenta chistes, narraciones costumbristas o imita a personajes; los diálogos dramatizados entre actores que representan papeles antagónicos; el diálogo-entrevista entre locutores-actores y un personaje famoso que se presta al juego humorístico; el diálogo entre el propio locutor-actor que se desdobra en más de un personaje, modificando el timbre de voz²⁰³; a lo que podríamos añadir programas o personajes infantiles (una práctica ensayada con bastante insistencia en los primeros años de la radio española, con imitaciones de niños o dramatizaciones cercanas al mundo de los payasos); series radiofónicas cómicas (recuérdese la popular *Saga de los Porretas* y otras anteriores como *Matilde*, *Perico y Periquín*, *La familia Valdés* o *Música para el aperitivo*); tertulias entre personajes ingeniosos o curiosos (muchas veces se ha contado con humoristas gráficos); tratamiento de la actualidad con humor.

En España hasta hace pocos años no existía una gran tradición de humorismo radiofónico –aunque siempre hayan existido toques de humor involuntario-, quizá porque era condición del medio adoptar una actitud solemne (voces engoladas, tono trascendente) para revestir de veracidad los contenidos. Así, el primer programa humorístico del que en este estudio se ha tenido noticia data de los años 40. Se trata de la emisión semanal *Humor en las ondas* de Radio SEU, revista de humor radiada, presentada por Menéndez Chacón, con la colaboración de Ramos de Castro, “Mingo Revulgo”, Haro Tecglen, Evaristo Acevedo, Julio Angulo y Ángeles Villarta, entre otros, -buena parte de ellos relacionados con la revista *Cucú* (semanario festivo que intentó competir con *La Codorniz* entre 1944 y 1948)-. En 1949, RNE inaugura la emisión del programa *El humor y la radio*, original

²⁰³ “El humor”, en VV. AA., *En el aire. 75 años de radio en España*. Madrid: Promotora General de Revistas, 1999, pp. 46-55.

de Jaime Ministral Masià, que se mantendrá en antena veinte años²⁰⁴. Ya en los años 50, Pepe Iglesias, “el Zorro” popularizó el personaje del “finado Fernández”, Miguel Gila conduciría *Escuche y sonría* y Tip y Top se harían con el Premio Ondas a la “atracción nacional”.

Desde entonces hasta la actualidad la existencia de estos espacios, no sólo no resulta un caso aislado sino que ha ido en aumento. Por un lado, encontramos programas por completo humorísticos: *Gomaespuma* es desde hace años el modelo a seguir²⁰⁵, secundado hoy por otras emisiones matinales como *No somos nadie* conducido por Pablo Motos en M-80 y *La Jungla* de Juan Antonio Abellán en la cadena COPE²⁰⁶. A principios de los noventa en Radio Barcelona, El Terrat, con las voces de Toni Clapés, Fermí Fernández, Andreu Buenafuente y Oriol Grau, impulsa el humor radiofónico – y en otros medios, como veremos-; también existe actualmente un programa nocturno de corte humorístico en la SER, si bien tan breve como indica su título *De nueve a nueve y media* presentado por Javier Cansado. Por otro lado, hallamos, sobre todo, pequeños bloques de humor en programas de otros géneros: Manolito Gafotas nació con la propia voz de Elvira Lindo en el dominical de Fernando Delgado en la SER, *A vivir que son dos días*; en la misma emisora Javier Sardá se desdobló en el Señor Casamajor durante la primera etapa de *La Ventana*, aunque ya lo había hecho en *La Bisagra* de RNE; en la *Verbena de la Moncloa*²⁰⁷ imitaban a los políticos Javier Capitán y Luis Figuerola-Ferreti, y éste último pone voz al personaje de doña María,

²⁰⁴ *ibid.*, p. 48.

²⁰⁵ El dúo formado por Juan Luis Cano y Guillermo Fesser se mantiene en antena desde hace veintitrés años. Aunque cuentan con una etapa anterior con “El flexo” en Radio Madrid-Cadena SER, en los 40 Principales, “Gomaespuma” nace en 1982 en Antena 3 Radio. Después pasó a la Cadena M-80, y tras un breve lapso ha recuperado su andadura, esta vez como programa vespertino en Onda Cero.

²⁰⁶ Existen antecedentes de estos programas-despertador desde principios de los ochenta: *¡Lo que yo te diga!*, comentaba la actualidad del día en Radio El País, aunque en la actualidad se hayan quedado sólo con la cinematográfica los sábados en la SER. Asimismo, la pareja más longeva de la radio Pere Bernal y Ricky Romero, comenzó en 1980 con un programa de este tipo en Radio España de Barcelona (Cadena Catalana), para pasar en 1991 al programa *Ara per ara* en Radio Barcelona.

²⁰⁷ Al estilo de este espacio se pusieron en antena *El estado de la nación* (COPE) y *El jardín de los bonsáis* (Onda Cero), ambos ofrecidos por *Protagonistas* de Luis del Olmo.

“gladiadora del hogar”, que ha rondado por varios programas y cadenas; también se ha dedicado a la radio Pepín Tré, que actualmente tiene un espacio en *La rosa de los vientos*, en las madrugadas de Onda Cero.

Salvando este último ejemplo, tanto quienes se dedican a la parodia como al absurdo suelen practicar un humor apegado a la actualidad, ofreciendo comentarios ingeniosos sobre cuestiones informativas u observándolas desde otra perspectiva.

En el caso de la televisión, también el recurso a la actualidad ha proporcionado programas de calidad, desde el británico *Spitting Image*, en los años ochenta -que en España inspiró a *Los Muñegotes* (TVE) y a los *Guiñoles de Canal +*, todavía en pantalla-, hasta formatos de crítica como *Caiga quien Caiga* (Tele 5) o *El peor programa de la semana* (La 2) y espacios más livianos como *El Informal* o *Pecado original* (ambos de Tele 5). La mezcla de noticias y humor está viviendo en nuestra televisión un gran auge. La fórmula lleva años triunfando en Estados Unidos a base de *late-nights* de entrevistas con comentarios sobre la actualidad conducidos por presentadores muy personales que aportan grandes dosis de humor (recordemos a Johnny Carson o Jay Leno en *Tonight Show*, David Letterman –*The Late Show*- o el show de Conan O’Brian, así como *The Daily Show* de John Stewart). Su influencia en España ha podido apreciarse en *UHF* (Antena 3), *La Noche de Fuentes* (Tele 5), *La azotea de Wyoming* (TVE1) o *Buenafuente* (Antena 3) -que tiene su origen en el excelente programa de TV3 *Un altra cosa*, de la factoría El Terrat, artífice de otros éxitos del humor televisivo catalán como *Sense títol* o *La cosa nostra*-. Todavía más lejos llegan los programas, a priori “serios”, que incorporan microespacios humorísticos (por ejemplo, *Las Cerezas* y *59 Segundos*, de TVE1 o *Lo más plus* de Canal +).

La parodia también es un género recurrente en televisión, aunque necesita evidentes esfuerzos de producción. El fenómeno de los imitadores -casi siempre parejas de humoristas que utilizan el formato del *sketch* y que

cosechan muy buenos resultados de audiencia: Martes y Trece, Cruz y Raya, Los Morancos-, resulta relativamente reciente, pues en los comienzos del medio eran los contadores profesionales de chistes, con una escenografía más modesta, los que llenaban la pequeña pantalla. De cualquier modo, este tipo humor es desde hace años un ingrediente fundamental en galas nocturnas y especiales de Fin de Año. Últimamente se está ensayando nuevamente el *sketch* que no tiene relación directa con la actualidad o con la parodia de personajes conocidos, se trata simplemente de una sucesión de pequeños *gags* visuales al estilo del ya legendario *Ni en vivo ni en directo* de Emilio Aragón en los ochenta. Surgen así, *Splunge* conducido por Florentino Fernández (TVE1) o ciertas secciones de *Vaya Semanita* (ETB), así como la experiencia a nivel nacional de sus artífices, *Agitación + IVA* (Tele 5).

Desde hace unos años, el humor televisivo se está depurando de la mano de los guionistas de comedias de situación (*sitcoms*), en un fenómeno que consigue captar elevadas audiencias²⁰⁸. De la mano de las producciones estadounidenses se está estableciendo un modelo que concita a varios sectores del público ante el televisor, con historias muy originales creadas por nutridos equipos de guionistas y grabadas con público en el plató (así funcionan *Friends* o *Siete Vidas*, por citar sólo dos ejemplos). El éxito del humor en la ficción televisiva es tal, que se está incorporando a otros formatos como las telenovelas o las series dramáticas, incorporando personajes o situaciones que aportan dosis de comicidad que dan frescura a la trama.

Los dibujos animados han constituido tradicionalmente otra forma de humor televisivo, además muy relacionado con nuestro objeto de estudio. Clásicos para público eminentemente infantil como los personajes de Disney, Warner Brothers o Hannah-Barbera han dado paso hoy a dibujos de humor adulto

²⁰⁸ En España, cuatro telecomedias de producción propia han logrado sobrepasar los siete millones de espectadores: la más veterana, *Farmacia de guardia* y la última triunfadora, *Aquí no hay quien viva*, ambas de Antena 3, y *Médico de familia* y *Los Serrano*, de Tele 5.

plagados de crítica social (*Los Simpson*, *South Park*, *Futurama*, *Padre de familia*, *El crítico*).

Un fenómeno televisivo más reciente es el de la *stand up comedy*. Se trata de un formato basado en el monólogo que se ha adaptado perfectamente a la televisión, exportado desde Estados Unidos, donde nació como espectáculo en directo en pequeñas salas y cafés. En la televisión española, podríamos decir que sus antecedentes se sitúan en las inclasificables actuaciones de Gila o Tip y Coll²⁰⁹, pero quien lo ha hecho popular, siguiendo a rajatabla las características propias del género, ha sido la productora Globomedia con *El club de la Comedia* (emitido en sucesivas etapas por Canal +, La 2 y Antena 3). En la televisión digital, también dedica microespacios a la *stand up comedy* el canal Paramount Comedy, único especializado en contenidos humorísticos, con series de producción ajena y programas propios como *La hora chanante* o *La noche sin tregua*, de los que probablemente surja la nueva hornada de “telehumoristas”.

Una última tendencia la constituyen los programas de *zapping*, espacios de retroalimentación televisiva que recogen tomas falsas o situaciones disparatadas de todas las cadenas (*Zap, zap, zapping*, en Canal +, *La Batidora* en Antena 3, *TV Top*, en Tele5). En una nueva vuelta de tuerca estos programas están a su vez siendo parodiados (*Homo Zapping*, de Antena 3, celebrado desembarco de El Terrat en una televisión nacional).

En definitiva, el guión humorístico televisivo se ha convertido en una especialidad cada vez más compleja y perfeccionada, que cuenta ya con cierta bibliografía compuesta por guiones de algunas series míticas y manuales prácticos provenientes sobre todo de la experiencia más avanzada de británicos y estadounidenses²¹⁰.

²⁰⁹ A los que seguirían más tarde otros artistas como Pepe Rubianes, Godoy o Faemino y Cansado, artistas del texto humorístico, aunque se prodigan más por escenarios teatrales que por televisión.

²¹⁰ CHAPMAN, G., *Monty Python. The complete Monty Python's Flying Circus: All the Words*. New York: Pantheon Books, 1999; WOLF, J., *Successful Sitcom Writing*. New York: St Martin's Press, 1998. En España, el pionero en la publicación de un manual para escritores

Frente a las novedades aportadas por la televisión, y quizá más próximo en ese sentido a la radio, el humor en el cine se nutrió en sus principios de una larga tradición anterior que iba del teatro al *music-hall* y las *variétés* pasando por la ópera bufa²¹¹. Estas influencias se ven claramente reflejadas en las primeras comedias mudas, desde la inaugural *El regador regado*, de los hermanos Lumière hasta las películas de Max Linder, Mack Sennett, Charles Chaplin, “Fatty” Arbuckle, Stan Laurel y Oliver Hardy, Harold Lloyd o Buster Keaton. Sin duda, el ingrediente cómico esencial de esos filmes sin sonido era un elemento visual, el gag. A pesar de la aparente espontaneidad que los caracteriza, la construcción de un gag es el resultado de un laborioso trabajo en el que la sorpresa es protagonista. Pero para que surja lo inesperado es necesario desplegar ciertas reglas técnicas: empezar con un planteamiento, la exposición de la situación inicial y continuar con una distracción, para esconder el truco que finalmente se desvela en el desenlace del gag. Serán grandes aliados del gag el ritmo -la velocidad con la que se desencadenan los acontecimientos-, el desarrollo previo de los personajes, el suspense o la presión a que se ven sometidas sus acciones, los juegos con el fuera de campo y la transgresión de todo tipo de normas.

Llegado el sonoro, tanto el gag como el cine de humor en general viven una renovación²¹² de la mano de enredos propiciados por la llamada *screwball*

de televisión ha sido el guionista Piti Español que aborda los secretos que hay que dominar: el ritmo, el diálogo, el final redondo o la creación de personajes. ESPAÑOL, P., *Fer riure per televisió. Manual del guionista d'humor*. Barcelona: Columna, Visuàlia, 1994. Asimismo, se han publicado también obras que recogen parte de los guiones creados para determinados programas, entre los que destacamos los de la serie catalana *Plats bruts* (Platos sucios): SÁNCHEZ, J., JOAN, J., *Plats bruts: els guions*. Barcelona: Proa, 2001, o las diferentes ediciones de los monólogos de Andreu Buenafuente en sus exitosos programas emitidos por TV3: BUENAFUENTE, A., CASSADÓ, X. y TORRÁS, D., *Digue'm agosarat. Els monòlegs d'Andreu Buenafuente*. Barcelona: Columna, 2000; BUENAFUENTE, A., CASSADÓ, X. y TORRÁS, D., *Hem de parlar*. Barcelona: Columna, 2001; BUENAFUENTE, A., CASSADÓ, X. y TORRÁS, D., *Allò que déiem*. Barcelona: Columna, 2002.

²¹¹ LUJÁN, N., *El humorismo*. Barcelona: Salvat, 1973, p. 127.

²¹² Algunos cómicos se reciclan y otros viven la decadencia propia de esta “selección natural” que supuso el cine sonoro. En este “renacimiento del *burlesque*” Harold Lloyd logra mantenerse, aunque brillan más nuevos artistas como Eddie Cantor, Joe E. Brown o los más célebres W. C. Fields o Mae West. JEANNE R., y FORD, Ch., *Historia ilustrada del cine, 2. El cine sonoro*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp. 33-37.

comedy, así como guiones chispeantes, diálogos vertiginosos y réplicas incisivas. Primero, -más o menos antes de la Segunda Guerra Mundial-, con un humor de fondo tierno, como el de los hermanos Marx, y después, con comedias de reminiscencias sociopolíticas (recordemos *Ser o no Ser* y *Ninotchka* de Ernst Lubitsch, o casi toda la filmografía de Billy Wilder) o existenciales (Woody Allen).

Esporádicamente, el gag cinematográfico ha experimentado periodos de renovación, desde el francés Jacques Tati o los números de Jerry Lewis hasta Blake Edwards, quien en combinación perfecta con Peter Sellers, homenajea y mejora a los grandes maestros en *La pantera rosa* o *El Guateque*.

También el distanciamiento y el humor negro, especialidades de la comedia británica, han encontrado su hueco en el cine, desde *El quintento de la muerte* (*The Lady Killers*, de Alexander Mackendrick, de la que los hermanos Cohen han dirigido recientemente una versión) hasta los Monty Python, genios de lo grotesco recordados tanto por *La Vida de Brian* o *El sentido de la vida* como por su programa de televisión *Monty Python's Flying Circus*, un clásico en el Reino Unido. En el cine español encontramos influencias de la comedia negra pasadas por el absurdo costumbrista en los guiones de Rafael Azcona para Luis García Berlanga (*Plácido*, *El verdugo*) o Marco Ferreri (*El cochecito*, *el pisito*). El grotesco hispano se ha actualizado en las películas de Alex de la Iglesia (*Acción mutante*, *El día de la Bestia*, *La comunidad*) y embrutecido en los "Torrentes" de Santiago Segura, mientras se explota un más amable casticismo de barrio en las nuevas comedias de éxito (*El otro lado de la cama*, *Días de fútbol*, *El penalti más largo del mundo*, *Tapas*).

El recurso a situaciones deliberadamente antihumorísticas se ha seguido hasta hoy como planteamiento básico en las creaciones cómicas, especialmente las cinematográficas. Hasta tal punto, que los grandes

cineastas cómicos suelen definir el humor como “drama más tiempo”²¹³, actualizando el lema de Giordano Bruno, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*. Esta táctica es bien conocida en publicidad, donde junto a la música y el erotismo, el humor es el tercer ingrediente estrella, ya se trate de anuncios fijos o, muy especialmente, audiovisuales. En una primera época, hacia el primer tercio del siglo XX, se utilizaron rimas graciosas en anuncios por palabras y cuñas radiofónicas. Más tarde, se incorporó la publicidad gráfica, con viñetas sencillas y aleluyas ilustradas a cargo de profesionales como Espert, Llopis, Manolo Prieto, Pampa y Bartolozzi²¹⁴. Ya en la era de los spots televisivos, la primera campaña que usaba el humor en España, en 1972, lanzó tanto al anunciante (Citroën Dyane 6) como a la agencia publicitaria Delvico²¹⁵.

Desde esos comienzos, la publicidad basada en lo humorístico ha evolucionado mucho, pero su eficacia ha logrado que el anunciante ya no ponga reparos pensando que su producto se asociará a lo frívolo o lo irreverente. La efectividad del humor en la publicidad está demostrada, especialmente en la potenciación del recuerdo, aunque supone un arma de doble filo, ya que el receptor puede quedarse sólo en el chiste, olvidando el producto o la marca. En cualquier caso, el recurso del humor permite al publicitario crear situaciones e imágenes provocadoras, rompedoras. No en vano, el spot de humor arrasa en festivales de publicidad como el de Cannes.

Para terminar, y volviendo momentáneamente al dibujo humorístico, en los últimos años, tanto éste como los contenidos de humor en general han

²¹³ THARRATS, J., “De l’humor: apunts des d’una expèriencia personal-professional”, en *Trípodos*, nº 13, 2002, p. 65.

²¹⁴ PÉREZ RUIZ, M. Á., “Rasgos de humor en la publicidad española anterior a 1960”, en “Publicidad y humor”. *El Publicista. De la publicidad, la comunicación y el marketing*, 100. Madrid: Editora de Publicaciones Especializadas, 2004, pp. 6-11.

²¹⁵ BENDELAC, S., “El humor en la publicidad”, en “Publicidad y humor”. *El Publicista. De la publicidad, la comunicación y el marketing*, 100. Madrid: Editora de Publicaciones Especializadas, 2004, pp. 12-13. “Dyane 6, para gente encantadora” acudía al tópico humorístico del estereotipo de la suegra, a la que el protagonista explicaba las ventajas del coche.

encontrado en Internet un soporte ideal para su difusión, sin las limitaciones económicas y de censura características de otros medios. Las nuevas creaciones, en forma de series animadas -a veces sencillamente con el programa Flash-, aprovechan la fácil distribución que permite la red para incorporar contenidos atrevidos. Es el caso de *The Goddamn George Liquor Program* o *Tommy Sausage Cartoon*²¹⁶. El éxito de la animación de tiras cómicas en Internet se hace patente en el caso de las historietas protagonizadas por *Dilbert*, una sátira irónica de la vida de un oficinista, creada para la prensa en 1989 por Scott Adams, y que en España se ha hecho popular antes a través de la red que por libros o periódicos²¹⁷. Por otra parte, Internet se ha constituido, además de en vehículo para animar a personajes ya creados en otros medios, en el espacio ideal para el desarrollo de publicaciones especializadas en humor. De este modo, pueden citarse, sólo entre los magazines electrónicos difundidos en español, a *KBezAbajo* (Argentina), *Porkusmag* (Uruguay), *Humor político del Amicus* o *El C@dillo* (ambas de México) y las españolas *Humordaz* o la inteligente *La página definitiva*. También Internet es el sustento de excelentes iniciativas como *tebeosfera.com* o *humoralia.org*.

Pero la irrupción de Internet no sólo ha revolucionado lo referente al soporte y el consumo de humor gráfico, sino que también ha incidido en el cambio del sistema de trabajo de los dibujantes. Estos profesionales, ya desde hace años habituados al teletrabajo, pueden utilizar Internet tanto para enviar sus viñetas como para publicar su obra o mantenerse en contacto con otros colegas. Asimismo, son cada vez más los dibujantes de prensa consagrados que exploran las posibilidades de la red a la hora de desarrollar

²¹⁶ Creada por John Kricfalusi (autor de la poco agradable serie de dibujos *Ren & Stimpy*), "El maldito show de Licor George", que sería la traducción, presenta rudos personajes y emplea un lenguaje duro, lleno de argot. RICHMOND, J., "Cómics por Internet: humor ácido y sátiras en torno a personajes famosos", en IBrujula.com. (<http://ibrujula.com/news/noticia.php3?id=2821>).

²¹⁷ Actualmente se publica en medios especializados en información económica: *La Gaceta de los Negocios y Emprendedores*.

más libremente su creatividad. Este es el caso de las excelentes páginas web personales de Plantu o Calpurnio.

Capítulo 6. Aproximación histórica al humor gráfico

6.1. Evolución general del humor gráfico antes del siglo XX

6.1.1. Antecedentes. El arte de la caricatura

En páginas anteriores se ha puesto de manifiesto la confusión entre caricatura y humor gráfico, hasta que éste último elabora plenamente sus recursos expresivos, muchos de ellos conjuntamente con el cómic²¹⁸. La expresividad caricaturesca sigue formando parte hoy de la apariencia del chiste gráfico, pero su origen es muy anterior, ya que el desarrollo del humor gráfico está asociado al de los medios impresos. Sin embargo, antes de su reproducción gracias a la prensa ya existían representaciones caricaturescas, cuyas principales características podríamos resumir del siguiente modo: deformación de los rasgos del rostro de los personajes; transformación de las proporciones corporales; incorporación de atributos que identifican o definen a los personajes; animalización o cosificación; y, en general, representación distorsionada no sólo de un personaje, sino también de una situación o una acción.

El origen de la caricatura en el arte occidental suele situarse en el Renacimiento²¹⁹. Gombrich fija su nacimiento en Italia a finales del siglo XVI -

²¹⁸ PEÑAMARÍN, C., "El humor gráfico y la metáfora polémica", en *La Balsa de la Medusa*, 38-39, 1996, pp. 107-132.

²¹⁹ No nos remontamos aquí a las manifestaciones con cierta apariencia caricaturesca en las culturas egipcia, griega o romana por tratarse de ejemplos únicos -no reproducibles- y en soportes como pinturas en murallas, utensilios de cerámica, frescos y mosaicos. Además, más que en las formas de representación caricaturescas, estos ejemplos están basados en escenas escatológicas o en la aparición de animales personificados. Durante la Edad Media en diversos países se dieron estas manifestaciones de forma ya más perfeccionada en "sillerías de coro, en complicados relieves de capiteles, arcos y cornisas, en grotescas

el término caricatura, remite a este origen italiano ya que *caricare* significa cargar o exagerar-, donde los hermanos Carracci elaboraron los primeros ejemplos²²⁰. Éstos consistían en retratos humorísticos usados como diversión personal en los propios talleres. El carácter de broma privada se demuestra en el hecho de que ninguno de los primeros creadores de caricaturas se ocupó de publicar esas obras o reivindicar su paternidad. Si a ello añadimos además que el grabado como técnica, empleada en este caso como un medio de reproducción, hacía muy lento y costoso el proceso editorial, hallamos explicación al retraso en la difusión pública de caricaturas.

En cualquier caso, el desarrollo de estos primeros retratos exagerados debe mucho a la importancia que se concede al individuo desde el Renacimiento y con la Reforma: la representación oficial de personajes públicos se multiplica en esa época, pero también lo hacen sus contraimágenes. La caricatura personal es la contrapartida de esos retratos que enfatizan la majestuosidad y la dignidad de los grandes personajes²²¹.

Además de como desquite o divertimento, la caricatura servía asimismo como práctica del arte del retrato y como recurso expresivo. Incluso los más grandes maestros del momento como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel o El Bosco practicaron cierta forma de caricatura con distintos fines²²². Aunque suele citarse entre los primeros autores de caricaturas a

figuras de libros sagrados...". FRANCÉS, J., *La caricatura española contemporánea*. Madrid: Sociedad General Española, 1915, p. 15. Pero no dejan de ser ejemplos particulares y, por lo general, muy solapados, anónimos y casi clandestinos.

²²⁰ GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 296.

²²¹ Pronto se utilizarán estos elementos como instrumentos de crítica y propaganda. Suele citarse el ejemplo de los grabados de Lucas Cranach, quien ilustraba textos a favor de la reforma protestante que arremeten contra las riquezas acumuladas por el estamento eclesiástico y, especialmente, por el papado. De igual modo, Roma también se defendió de los embates de Lutero a través de dibujos como el que lo representa como un lobo o junto al diablo, que le inspira sus discursos al oído. Véase BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001; PICÓN, J. O., *op. cit.*, pp. 43-49; BORDERÍA ORTIZ, E., LAGUNA PLATERO, A. y MARTÍNEZ GALLEGÓ, F. A., *Historia de la Comunicación Social. Voces, registros y conciencias*. Madrid: Síntesis, 1996, pp.171-172.

²²² Según J. O. Picón, Leonardo bosquejaba estudios de rostros de personas sorprendidas o risueñas; Miguel Ángel retrató con orejas de burro a un cardenal que había criticado su obra

Brueghel *El Viejo* o Jacques Callot -artífice de las reputadas series de 48 planchas *Caprice de varie figure* (Caprichos) y *Varie figure Gobbi* (Los jorobados)-, se sostiene que el primer profesional fue Pier Leone Ghezzi, ya que al parecer, la venta de sus dibujos era la base del sustento de este artista.

Por otra parte, el desarrollo de la caricatura está también íntimamente ligado a la progresiva reflexión de los creadores sobre las operaciones visuales y la preocupación por retratar caracteres. En este sentido, la caricatura se apoya en una curiosa disciplina, la fisiognomía. Estos estudios se abren también en el Renacimiento (Giambattista Della Porta publica en 1586 *De Humana Physiognomonía*), y pretenden la revelación y clasificación de la personalidad de los seres humanos a través de sus rasgos faciales e incluso a través de su comparación con rasgos animales.

En los siglos siguientes, la caricatura se extiende cada vez más, ya que supone también una consecuencia o una reacción ante la armonía y la belleza perfecta que perseguían el arte clásico y el renacentista. Por ello, se ve más impulsada en momentos como el Barroco —época en la que también empiezan a imprimirse caricaturas para acompañar textos, como en el caso de las realizadas por Bernini hacia mediados del siglo XVII- o también durante el Romanticismo, ya que estas etapas ponderarán lo cargado, lo grotesco, lo irregular. El interés se centra también en delimitar la caracterización de la caricatura, pues ésta sirve para aportar el temperamento o la conducta moral de los actantes. Precisamente, uno de los más grandes dibujantes del XVIII, el inglés William Hogarth, se mostraba contrario a que le adjudicasen la profesión de caricaturista, pues para él su trabajo consistía en retratar el carácter humano. Es cierto que una

entre los condenados al infierno en la Capilla Sextina; PICÓN, J. O., *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid: Establecimiento tipográfico Caños, 1, 1877, p. 41. En cuanto a El Bosco, su pintura fantástica y extravagante resulta un auténtico precedente del arte caricaturesco, y hoy en día sigue sorprendiendo la modernidad de sus figuras casi surrealistas. Su obra está plagada de criaturas grotescas, sobre todo en pinturas de trasfondo religioso, para representar los peligros y martirios del infierno.

observación de sus obras demuestra que el mensaje de Hogarth es brutal como puede serlo la más grotesca caricatura, pero este artista no emplea deformaciones caricaturescas, se trata más bien de una exageración psicológica, la carga recae en los caracteres de los personajes. En cualquier caso, lo que no se pone en duda es que en la época de Hogarth y de la mano de artistas como él, la popularización de la caricatura es imparable. Su distribución a gran escala, fruto de su vinculación con la prensa, terminará de convertirla en indiscutible instrumento de influencia política y social.

6.1.2. Inicios. El paso del dibujo humorístico a la prensa

No podemos dejar de lado en la presente investigación el antiguo y estrecho vínculo entre la prensa y el humor gráfico, ya desde que se dispone de las primeras posibilidades técnicas de introducir imágenes en periódicos y revistas. Un acercamiento somero a la cuestión nos ayudará a descubrir desde cuándo y por qué nuestro objeto de estudio se ha convertido en uno de los elementos más clásicos y persistentes de las páginas de nuestros periódicos y cómo, desde muy temprano, propició la creación de un género de especialización propio y singular como es el de las publicaciones satíricas, de también larga tradición y que siempre ha despertado un enorme interés por su indudable influencia.

Se podría intentar prestigiar al humor gráfico con la referencia a remotos y célebres antecedentes, por su coincidencia en determinados rasgos, especialmente el uso de imágenes con una finalidad narrativa (lo que los diferencia de los antecedentes de la caricatura). Entre estos ilustres antepasados podría encerrarse una larga lista de candidatos que van desde las pinturas rupestres hasta la medieval *Biblia de los pobres*, pasando por ciertos jeroglíficos y papiros egipcios o *graffiti* romanos. Suelen incluirse también elementos no estrictamente pictóricos como estatuas, gárgolas, columnas, frisos, relieves o vitrales de construcciones religiosas, que

representan algún tipo de relato en imágenes. Sin embargo, coincidimos con el criterio que ofrece al respecto Román Gubern que haciendo referencia a los inicios periodísticos del cómic, apuesta por ahorrar el esfuerzo vano de tan pormenorizada y poco demostrable enumeración al advertirnos que no cumplen las características de difusión masiva dentro de una sociedad de consumo y no guardan relación con el fenómeno periodístico tal y como lo concebimos²²³.

De este modo, y sin menospreciar a aquellos autores que han buscado -sin duda alguna movidos por su estima a la forma de expresión que nos ocupa- en los orígenes de la imagen para encontrar los albores de un género que no necesita de nobles ascendientes para ocupar un lugar destacado en la historia de la comunicación, vamos a situar el punto de partida de nuestro recorrido por el humor gráfico en un momento relativamente más reciente, entre los siglos XVIII –la etapa que hemos considerado como los inicios- y XIX –momento de la consolidación-.

Este largo periodo abarca hitos fundamentales como la reproducción masiva de caricaturas a través del soporte periodístico, la aparición de las primeras publicaciones satíricas o la invención de los chistes gráficos ya claramente narrativos en el marco de las primeras revistas y periódicos ilustrados mediante la técnica de la litografía (en torno a 1830)²²⁴.

²²³ “Uno de los caracteres específicos de los cómics reside en su naturaleza de medio de expresión masiva que nace y se vehicula gracias al periodismo, durante la era de plenitud del capitalismo industrial, lo que significa que toda analogía con aquellas formas de expresión artesanales o semiartesanales es cualitativamente errónea y se basa en un juego de abstracciones formales, carentes de base sociológica y aún estética. Pues la diferencia entre los cómics y sus supuestos antecedentes históricos no afecta sólo a sus diversos niveles cuantitativos de difusión, sino también a decisivos factores formales derivados de los condicionamientos del espacio disponible y de su consiguiente administración estética, así como a otros imperativos técnicos e industriales propios de su naturaleza periodística”. GUBERN, R., *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1979, 3ª, pp. 13-14. Las palabras de Gubern que aquí recogemos sobre los orígenes “espurios” del cómic son perfectamente aplicables a nuestro objeto de estudio, al tratarse el humor gráfico en prensa del precursor -esta vez sí académicamente argumentado y justificable- del cómic.

²²⁴ No obstante, cabe mencionar algunos de los pasos previos que la primera prensa ilustrada comenzó a emprender ya dos siglos antes. Así, como señala Juan Antonio Ramírez, entre 1605 y 1629, se publicó el *Nieuwe Tijdingen* en Amberes, considerado el primer periódico ilustrado, aunque el número de grabados que incluía era escaso. RAMÍREZ,

Humor político y sátira social (1700-1830)

En esta etapa inicial que hemos situado en el siglo XVIII, el humor gráfico –normalmente en forma de caricatura o de dibujo satírico- va adquiriendo entidad propia como medio de representación de la realidad de amplios sectores de la población. Los partidos la emplean como arma de combate y cada clase social la utiliza para mofarse del resto (la antigua nobleza, de la burguesía, y viceversa; y de las dos, el pueblo, que se siente oprimido por ambas y liberado en parte mediante la diversión que le producen estas imágenes). En un principio, estos dibujos compaginarán la circulación en soportes tradicionales como estampas, hojas sueltas o láminas²²⁵ con su incipiente difusión en la prensa.

Entre el material periodístico, uno de los más célebres ejemplos del uso del dibujo con intención política data de mediados de siglo, en concreto en mayo de 1754. Se trata del grabado de Benjamin Franklin, publicado en la *Pensilvania Gazette*, que representaba a una culebra dividida en ocho partes, cada una con las iniciales de una de las colonias y acompañado de la sentencia “Join or die” (Unión o muerte), en referencia a la necesidad de organizar las colonias norteamericanas contra indios y franceses.

J. A., *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1981, 2ª, p. 35. Al parecer, dicha publicación editó “una caricatura en la que se observa a un pastor protestante haciendo propaganda político-religiosa mientras el demonio le insufla ideas con un fuelle”. ABREU, C., “Periodismo iconográfico (VI): La caricatura: historia y definiciones”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 38. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2001. Aunque todavía muy incipiente y no de manera constante, el fenómeno del periodismo ilustrado se iba extendiendo, y además de la inclusión de grabados para ilustrar determinados hechos, ya hacia 1719 se tiene constancia de la introducción de los llamados *recursos*, “una serie de pequeñas imágenes de múltiple utilización” Sobre todo para orientar al lector del contenido de las informaciones o la publicidad (casi como un antepasado gráfico del cintillo). Pese a que dichos recursos no eran humorísticos ni narrativos, Ramírez resalta de qué manera “la asociación texto-imagen empezaba a crear estereotipos de significación codificada, susceptibles de utilizarse posteriormente como los elementos mínimos de un metalenguaje icónico.” RAMÍREZ, J. A., *op. cit.*, pp. 35-36.

²²⁵ Carlos Abreu aporta el dato de que hasta el siglo XVIII estas láminas circulaban básicamente en portafolios, pasados de mano en mano después de las cenas. ABREU, C., “Periodismo iconográfico (VIII): Hacia una definición de caricatura (y 2)”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 41. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2001.

En el caso de Europa, también a mediados del XVIII se produce una eclosión del humor político, comenzando una carrera imparable que va a proporcionar ya los más grandes nombres del género. El fenómeno se hace especialmente intenso en Inglaterra, cuna del dibujo de humor político. Allí tiene lugar un proceso de sedimentación en el que se fusionan los complicados grabados políticos que reproducían la sublevación de los Países Bajos (1568-1609) y las Guerras de Religión en Francia (1562-1589) con la caricatura popular italiana proveniente de los numerosos visitantes británicos -ya en el XVII la caricatura se explotaba también como *souvenir* para turistas, como es el caso de las del citado Ghezzi en Roma o Tiepolo en Venecia-, a lo que se añade el nacimiento de una oposición oficial al gobierno²²⁶.

Con el antecedente de George Townshend, que distribuía folletos con sus dibujos impresos, pronto se hará popular uno de los maestros indiscutibles y más influyentes de la sátira, el pintor y grabador William Hogarth, cuya obra, de estilo muy puntilloso y detallista, se caracteriza por una feroz crítica a las costumbres sociales y la corrupción moral de su época -hasta el punto de que una de sus series sobre el alcoholismo influyó en la legislación británica sobre su consumo-. Son especialmente célebres sus grabados realizados a partir de pinturas *Vida de un libertino*, *Vida de una cortesana* y *Matrimonio a la moda*. Según Valeriano Bozal, estas series de Hogarth pueden contemplarse como el desarrollo de un programa de *historia*

²²⁶ La fiebre de las estampas satíricas en la Inglaterra de entre el siglo XVIII y el XIX fue tal que las imprentas y librerías londinenses desplegaban las estampas en sus escaparates de modo que cientos de compradores, coleccionistas y curiosos llenaban las aceras para contemplar las novedades. La producción de grabados caricaturescos se multiplicó hasta el punto de que sólo en el Museo Británico se conservan 10.000 ejemplares, a los que se suman los cientos existentes en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y otros museos. Este material ha generado un amplio interés que se ve reflejado en numerosas obras de investigación sobre diversos aspectos de la sátira gráfica británica: GODFREY, R., *English Caricature. 1620 to the Present: Caricaturists and Satirists, their Art, their Purpose and Influence*. London: Victoria and Albert Museum, 1984; DONALD, D., *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*. New Haven: Yale University Press, 1996; GEORGE, M. D., *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*. New York: Walter & Company, 1967; PATTEN, R.L., *Cruikshank's Life, Times, and Art*. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press, 1992/1996. 2 vols.

cómica, pero aún no disponía de los elementos necesarios para dar el paso fundamental: su incorporación al fluir temporal de una narración²²⁷.

Hacia finales del XVIII, los artistas hallaron en publicaciones como *The Town and Country Magazine*, *The Political Register*, *The Universal Museum*, *Westminster Magazine* u *Oxford Magazine* un nuevo medio para satirizar a las personalidades más destacadas, así como las decisiones políticas. Pueden citarse como los caricaturistas más importantes del momento a Thomas Rowlandson, James Gillray o George Cruikshank. Rowlandson, con un estilo menos cuidado y más suelto que Hogarth, ridiculiza en sus grabados el comportamiento de la aristocracia y critica la Revolución Francesa; idéntica postura reflejó James Gillray, más abiertamente político y más despiadado en la caracterización de los personajes públicos de su tiempo, especialmente de la familia real británica. Ambos ofrecen imágenes feroces y despiadas de la sociedad de su tiempo. Asimismo, un poco más tarde, encontramos en George Cruikshank a otro padre de la moderna caricatura, que según Picón cofundó una publicación titulada *El aplauso de la canalla*, en la que atacó la corrupción de la corte, y en sus últimos años se dedicó a la publicación de un periódico satírico llamado *Omnibus* y a un *Almanaque cómico*²²⁸. Cruikshank extendió sus sátiras a todas las clases e instituciones de la vida inglesa y se ensañó especialmente con la figura de Napoleón.

Es obvio que la Revolución francesa, y después el imperio napoleónico, impulsan enormemente el desarrollo del dibujo con intención política. En ocasiones, como arma combativa, como es el caso de los artistas británicos, en otros, como respaldo a la situación vigente: “la caricatura revolucionaria, generalmente a través de litografías de coste relativamente poco elevado, dio lugar a un floreciente comercio. Se representaban figuras grotescas del Antiguo Régimen tanto de la nobleza como del clero, retratos

²²⁷ BOZAL, V., “El siglo de los caricaturistas”, en PORTELA SANDOVAL, F. J. y BOZAL, V. (coords.) *Historia del Arte*, 40. Madrid: Grupo 16, 1989, p. 8.

²²⁸ PICÓN, J. O., *op. cit.*, pp. 76-77.

de aristócratas y también del rey y de la familia real. Una vez que la Francia revolucionaria se vio asediada, las caricaturas de los extranjeros en general y de los soldados en particular, también proliferaron”²²⁹.

Ya llegado el siglo XIX, el influjo de la moral victoriana inglesa trasladará definitivamente el dibujo satírico a la prensa, pues ya no está bien vista la adquisición de láminas caricaturescas, y convertirá a Francia en el nuevo punto de referencia, como veremos más abajo.

6.1.3. Consolidación del humor gráfico en la prensa desde 1830. Factores

Antes de proseguir con el desarrollo cronológico que veníamos perfilando es obligado hacer un pequeño paréntesis para detenernos en una serie de factores de diversa índole (históricos, políticos, sociales, económicos, técnicos). Todos ellos contribuirán de manera determinante a la consolidación del binomio prensa-humor gráfico en un proceso largo y paulatino de transformaciones que tiene lugar durante este crucial siglo XIX, con especial alcance a partir de 1830.

En primer lugar, debemos señalar el alto nivel de perfeccionamiento técnico que se alcanza en esta época, con avances en el campo de la impresión que no sólo facilitaron la multiplicación de dibujos de carácter satírico, sino que en general, hicieron posible una vulgarización o “democratización” de las imágenes inédita en la Historia, extendiendo el consumo masivo y popular de reproducciones de todo tipo. Dentro de estas

²²⁹ PIZARROSO QUINTERO, A. *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*, Eudema, Madrid, 1993, 2ª, p 109. Existen obras recopilatorias que ofrecen buena muestra de los dibujos de la época: DE BAECQUE, A., *La caricature révolutionnaire*. Paris: Presses du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988; LANGLOIS, C., *La caricature contre-révolutionnaire*. Paris: Presses du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988; VV.AA., *French Caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Los Angeles: Grunwald Center for the Graphic Arts University of California, 1988.

innovaciones destaca muy particularmente la litografía²³⁰, que amplía la posibilidad de imprimir incluso a los no profesionales y proporciona una gran difusión de la información gráfica a bajo coste.

Nos encontramos, pues, en una etapa plena del periodismo ilustrado - *New York Mirror* (1823), *Penny Magazine* (1832), *Semanario Pintoresco* (1836), *The Illustrated London News* (1842), *L'Illustration* (1843), *Illustrierte Zeitung* (1843)- y “en todas partes la caricatura se va a convertir en un eficacísimo instrumento político-ideológico que no falta en las publicaciones periódicas de mayor penetración masiva”²³¹.

Como vemos, este primer factor de tipo técnico guarda una estrecha relación con otro de carácter socio-político: la posesión de estos instrumentos por parte de la burguesía le otorga una capacidad de influencia ideológica sin precedentes. Tras la revolución de julio de 1830, las aspiraciones de la burguesía encuentran su tribuna en la prensa. A su vez, en un momento en el que se hace fundamental la presencia de las masas, como demuestra su papel en las revoluciones liberales del momento, la multiplicación de los mensajes dirigidos a un público aún poco instruido hace indispensable el uso de imágenes, en muchos casos, pertenecientes a la sátira gráfica.

En cualquier caso, aunque se adaptan los contenidos periodísticos a esta nueva clientela iletrada, los gobiernos europeos ya están dando los primeros pasos para implantar la enseñanza pública. En la década de 1830, Prusia es la primera en asumir esta responsabilidad que hacia 1870 se habrá extendido por otros países como Francia o Inglaterra. Así, esta capacidad, cada vez de un público más numeroso, de dar lectura a los elementos

²³⁰ El invento de Alois Senefelder supera a la técnica anterior, el grabado en madera a contrafibra que había proporcionado la reproducción de estampas, especialmente de carácter religioso. La litografía resultaba un proceso más rápido, barato y directo, según el cual, se emplea un soporte de piedra porosa sobre la que se dibuja con un lápiz graso. Posteriormente se lava la piedra, de modo que el agua penetra sólo por los poros que carecen de grasa. La tinta que a continuación se aplica es repelida por el agua pero no por la grasa del lápiz. Lógicamente, el dibujo relacionado con la información de actualidad se ve beneficiado por la agilidad que incorpora este método. La posibilidad de añadir color mediante la cromolitografía lo hará aún más atractivo.

²³¹ RAMÍREZ, J. A., *op. cit.*, pp. 61-62.

verbales que incorporarán frecuentemente -en forma de pie, cartela o, más adelante, bocadillo- las caricaturas y chistes se erige en otro de los factores que contribuyen a la consolidación del género en este momento.

No debemos olvidar, por último, atendiendo a la importancia de las masas populares, que la fecha que hemos establecido no dista demasiado de la que inaugura una nueva forma de entender el negocio de la prensa, que a partir de mediados de siglo va convirtiéndose en lo que hoy conocemos como prensa de información, popular o de masas –prensa empresarial, financiada a través de publicidad y dirigida a cada vez más amplios sectores de la población-, en contraposición a la tradicional prensa de opinión orientada a las elites.

El desarrollo del humor gráfico va, pues, íntimamente unido al de la prensa periódica, y con ella, a la existencia de un ambiente de libertad de opinión y de creciente demanda informativa por públicos cada vez más numerosos. Todo ello, en una relación muy beneficiosa para dibujantes y editores, ya que los primeros ganan en difusión de su obra y en capacidad de influencia en el lector, y los segundos ganan en atractivo para sus periódicos y también un refuerzo en la transmisión de sus opiniones²³².

Así pues, a partir de todos estos avances, el maridaje entre prensa y humor gráfico vivirá su edad dorada de la mano, sobre todo, de las creaciones de Philipon en Francia y el surgimiento de *Punch* en Gran Bretaña.

6.1.4. De la edad de oro de la prensa satírica europea al relato en imágenes estadounidense (1830-1893)

Como consecuencia de la acumulación de las circunstancias arriba mencionadas, nos encontramos ante un periodo extraordinariamente fructífero, que asistirá, como adelantábamos, a la hegemonía francesa en

²³² ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*. Málaga: Arguval, 1990.

este terreno²³³. Si bien en un principio la producción gala se había diferenciado de la británica en su predilección por la ridiculización de las costumbres, y sobre todo los excesos de la moda, no tarda en consolidarse el dibujo de humor político. En este sentido la figura que más sobresale será sin duda la del periodista Charles Philipon. Son célebres sus creaciones satíricas *La Caricature politique, moral et littéraire* (1830), *Le Charivari* (1832) y *Le Journal pour rire* (1848) y el prestigiosísimo grupo de colaboradores que reunió: Daumier, Doré, Gavarni, Decamps, Charlet, Raffet, Monnier o Cham. Desde sus periódicos, Philipon no repara en medios en su cruzada contra Luis Felipe, “Le Roi bourgeois”, y ayudado por el dibujo de humor político ataca tanto al régimen como a la propia figura del monarca²³⁴. La lucha contra la censura a la caricatura será uno de los caballos de batalla de Philipon y sus colegas²³⁵, cuyas publicaciones, de las que los lectores se

²³³ Dan prueba de ello las investigaciones sobre la sátira francesa de este periodo: KERR, D., *Caricature and French Political Culture 1830-1848: Charles Philipon and the Illustrated Press*. Oxford: Clarendon Press, 2000; KENNEY, E. K. y MERRIMAN, J. M., *The Pear: French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature*. South Hadley, Massachusetts: Mount Holyoke College Art Museum, 1991; FARWELL, B., *The Charged Image. French Litographic Caricature 1816-1848*. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1989; WECHSLER, J., *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*. London: Thames & Hudson, 1982.

²³⁴ Mucho ha trascendido el encarcelamiento durante seis meses de Honoré Daumier, a raíz de un dibujo publicado en 1831 contra Luis Felipe, en el que lo caracterizaba como un Gargantúa que devoraba los tributos de la población más humilde. Asimismo, el propio Philipon creó para *La Caricature* un popular dibujo en el que transformaba al rey Luis Felipe en una pera (*poire*, que también significa “necio”). Esta caricatura motivó la apertura de un proceso por delito de lesa majestad al que Baudelaire se refirió como el acontecimiento principal de la pugna de los caricaturistas contra el gobierno, y en particular contra el rey, durante la revolución de 1830: “Esta fantástica epopeya está dominada por la piramidal y olímpica pera de reminiscencias procesuales”. BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988, p. 74.

²³⁵ Por obvias razones, la relación entre sátira gráfica y censura que siempre había sido -y siguió siendo- estrecha, se agudiza en esta etapa. Según R. J. Goldstein, la caricatura estuvo sometida a censura en toda Europa (con la excepción de Inglaterra) entre 1815 y 1914. La existencia de algunos períodos intermitentes de abolición de la autorización previa no significó el fin de las limitaciones de la libertad de expresión de los dibujantes, antes al contrario, la publicación del material sin vigilancia produjo el aumento de los litigios y de ataques a los profesionales. No deja de ser significativo, además, que incluso instauradas las leyes de prensa que eliminaban la censura de los textos impresos perduraron los controles en las ilustraciones. GOLDSTEIN, R. J., “The persecution and jailing of political caricaturist in nineteenth-century Europe (1815-1914)”, en *Media History*, Vol. 9, nº 1, abril 2003, pp. 19-45. Goldstein ha estudiado en profundidad el caso de Francia, donde entre 1815 y 1880 fueron suprimidas veinte publicaciones satíricas y casi todos los caricaturistas

disputaban las litografías que acompañaban al texto, competirán con otras como *Le Nain Jaune*, *La Silhouette*, *Magazín Pittoresque*, *Le Grelot*, *Le Chat Noire*, *Le Almanach* o *La Fronde*.

Esta profusión de revistas satíricas responde a una tendencia predominante en Europa, donde, al contrario que en Estados Unidos, el humor gráfico se difunde más a través de publicaciones especializadas que de diarios de información general. La fiebre por las publicaciones que incluyesen litografías, al estilo de Philipon, no tarda en llegar a Gran Bretaña, donde ya en 1830 se editaba *Monthly Sheet of Caricatures*. En este sentido, pronto se convierte en el modelo a imitar la revista *Punch*- titulada *The London Charivari*, en homenaje al periódico de Philipon-. Esta emblemática publicación, nace el 17 de julio de 1841, fundada por el grabador Ebenezer Landells y el escritor Henry Mayhew, y dirigida en principio por Mark Lemmon. La revista presenta en su longevidad (más de siglo y medio) la prueba del enorme éxito de su fórmula²³⁶. En la parte literaria contó con firmas de la talla de Thackeray o Wodehouse y entre sus primeros colaboradores gráficos estaban George du Maurier, que satirizaba la vida social elegante de las clases media y alta; John Leech, que pormenorizaba la carrera de los hombres de estado más notables de su tiempo; y John Tenniel, cuyos dibujos eran una crónica de los acontecimientos internacionales de la época. En suma, los contenidos de *Punch* constituían una mofa constante del *establishment*, desde la Corona hasta la Iglesia. La trascendencia de *Punch* es tal que no sólo se le debe el invento de la viñeta

de renombre de la época sufrieron distintas formas de acoso por parte de las autoridades. GOLDSTEIN, R. J., *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*. Kent: Kent State University Press, 1989. También han tratado esta cuestión MYERS, R. y HARRIS, M., *Censorship and the control of print in England and France. 1600-1910*. Winchester: St Paul's Bibliographies, 1992.

²³⁶ *Punch* no entraría en una etapa de decadencia hasta 1992. Después de un cierre de cuatro años, su nuevo propietario, el magnate egipcio Mohamed Al Fayed la relanza en 1996, con tan escaso éxito que *Punch* desaparece nuevamente en mayo de 2002, relegada hoy tan sólo a una página en Internet (www.punch.co.uk).

satírica casi como la concebimos hoy día sino incluso la acepción del término inglés *cartoon* con su significado actual²³⁷.

Los intentos de competir con *Punch* contribuirán a la revitalización de la sátira británica. Por ejemplo, en 1868, *Vanity Fair* incluirá caricaturas a color, firmadas por Ape (Carlo Pellegrini) o Spy (Leslie Ward). Sus retratos consistían en figuras macrocéfalas, apariencia que, recordemos, ofrecieron las caricaturas en España durante largo tiempo, y que también André Gill popularizaba en Francia.

En general, las influencias serán constantemente adoptadas por los títulos europeos que van surgiendo, como *London Figaro*, *Judy*, *Le Rire*, *Kladderadatsch*, *Krukeher*, *Fliegende Blätter*, *Simplicissimus*, *Paschino*, *Il fischietto*, a los que seguirán más adelante un aluvión de revistas dirigidas al público infantil. Incluso se da el caso, en Inglaterra, de ilustradores de libros infantiles que compatibilizan esta labor con su tarea como ácidos caricaturistas de prensa²³⁸. En Estados Unidos, dibujantes como David Claypoole Johnston o Thomas Nast -creador de los populares símbolos de los partidos Republicano y Demócrata, el elefante y el asno-, cultivan en periódicos y semanarios un humor político al estilo de las revistas satíricas europeas. En general, en cada país, el humor gráfico del siglo XIX va a

²³⁷ En su explicación de la diferencia para los anglosajones entre *caricature* (retrato individual) y *cartoon* (restantes manifestaciones del dibujo de humor), Miguel Ángel Gamonal explica, citando a John Geipel, la curiosa peripecia de este segundo vocablo inglés: “el príncipe Alberto, consorte de la reina Victoria, se había rodeado de una cohorte de artistas y literatos que pontificaban sobre el gusto de la Inglaterra de la época. En 1843, intentando revivir los grandes frescos decorativos del Renacimiento, convocó un concurso de «cartoons» (el equivalente a «cartones» o «bocetos» en castellano) para los frescos que habrían de cubrir el nuevo Parlamento. Como era de esperar, todos ellos se atenían a unas pautas declamatorias en clave épica y heroica. El casi recién fundado *Punch* (...) lanzó una serie del dibujante John Leech que se llamó «Mr. Punch’s cartoons». La serie tuvo tanto éxito que la palabra se popularizó”. GEIPEL, J., *The Cartoon (A short story of graphic comedy and satire)*. Londres: David and Charles, 1972, pp. 13-15, cit. en GAMONAL TORRES, M. Á., *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada: Excma. Diputación provincial, 1983, pp. 9-11. Véanse asimismo, otras obras que se centran por completo en la historia de la revista *Punch*: ALTICK, R. D., *Punch: The Lively Youth of a British Institution*. Ohio State University Press, 1997; PRAGGER, A., *The Mahogany Tree. An Informal History of Punch*. New York: Hawthorn Books, 1979.

²³⁸ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et al., *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea / CEES Ediciones, 2000, p. 67.

resultar determinante para asentar en el imaginario colectivo figuras populares nacionales y representaciones arquetípicas de otras identidades.

Si hasta el momento los dibujos humorísticos habían desarrollado de manera muy limitada sus posibilidades narrativas (se presentaban retratos descriptivos o se planteaba una situación única, y no se sacaba todo el partido a los textos), esta misma etapa que nos ocupa va a ver el nacimiento del humor gráfico narrativo, en forma de relato compuesto por viñetas y protagonizado por personajes fijos que se expresan a través de textos insertos en un bocadillo. Este paso fundamental hacia el relato en imágenes difundido de forma masiva en soportes periodísticos va a dar lugar al nacimiento del cómic, que, como es sabido, toma su nombre de las tiras cómicas publicadas en periódicos, aunque luego se haya extendido a una temática mucho más amplia.

Aunque se ha concedido el honor de pasar a la Historia como el creador de las primeras tiras cómicas, vamos a retrasar la obligada alusión a Richard Felton Outcault y su obra *The Yellow Kid*²³⁹ -que además nos servirá para introducirnos en el interesante modelo norteamericano y su desarrollo-,

²³⁹ Resulta muy polémica la consideración de esta tira como el primer cómic, ya que se centra en una visión que toma como centro el desarrollo del género en Estados Unidos, olvidando las aportaciones europeas. El desacuerdo entre los teóricos se recoge en VV. AA., *Tebeos: los primeros cien años*. Madrid: Biblioteca Nacional, Anaya, 1996 y también en BALLESTEROS, A. y DUÉE, C., (coord.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2000, y asimismo, conviene recordar aquí las puntualizaciones que Federico López Socassau hace al respecto: “Tal vez los bocadillos de *Yellow Kid* sean la diferencia más notable que encontraron los once expertos reunidos en el Salón de Lucca de 1989, entre esta serie y las creaciones anteriores, de autores del siglo XIX, como Töpffer o Busch, para decidir que el cómic había nacido en 1896. Sin embargo, ésta no es la única interpretación sobre su origen. En octubre de 1996 se celebró un Congreso Internacional, de estudiosos e historiadores del cómic, en el Centre Belge de la Bande Dessinée, y en él se llegó a la conclusión de que el cómic nació en Europa en el siglo XIX, entre 1865 y 1890 (si se entiende por cómic la narración de una historia con la ayuda de imágenes dibujadas en viñetas y protagonizadas por personajes más o menos duraderos; sirven de ejemplo, en España, las aportaciones de José Pellicer y Cubas, en la revista *Mundo Cómic*, en 1873, y la historieta *Un drama desconocido*, publicada en 1875 en *Los Niños*). LÓPEZ SOCASSAU, F., *Diccionario básico del cómic*. Madrid: Acento Editorial, 1998, p. 10. Por nuestra parte, remitimos a la postura de Viviane Alary, quien afirma que lo más adecuado es tomar la fecha de 1896 como una referencia muy importante pero no exclusiva y que “es un fenómeno que recuerda hasta qué punto la historieta es un medio también ligado al desarrollo de la prensa”. ALARY, V., “La historieta en España: del presente al pasado”, en BALLESTEROS, A. y DUÉE, C., (coord.), *op. cit.*, p. 39.

para acercarnos a otras figuras precursoras del género, cuya aportación fue también determinante. Este es el caso de Rodolphe Töpffer, profesor ginebrino, que escribía y dibujaba sus propios cuentos en imágenes, al principio para sus alumnos y amigos, pero a partir de 1833 -animado por las alabanzas de Goethe-, publicadas por él mismo. Töpffer es según Gombrich el inventor de la historieta dibujada²⁴⁰, aunque no sea esta una tesis compartida por todos los expertos, ya que en la obra del suizo el texto aparece separado de la imagen. Lo que no se discute es que Töpffer resulta el primer teórico de la historieta, ya que analizó el nuevo medio de expresión en su *Ensayo de fisionomía* (1845). Sus obras, especialmente *Docteur Festus* (1829) –parodia del Doctor Fausto-, *M. Cryptogame* (1830) -aparecida en *L'illustration* en 1845- o *M. Jabon* (1833) obtuvieron un enorme éxito, hasta el punto de ser reeditadas, traducidas e incluso plagiadas.

En su ensayo sobre la historieta, Óscar Masotta destaca, después del temprano ejemplo de Töpffer, a otros dos maestros en el perfeccionamiento de las bases de este medio de expresión: el alemán Wilhelm Busch y el francés Christophe²⁴¹. El primero, tiene en común con muchos artistas europeos de historietas que trabajaban en las nuevas revistas humorísticas de esta época, el no hacer uso de los bordes en las viñetas, y sus textos, con frecuencia en verso, aparecían impresos debajo de sus dibujos, en ausencia todavía del globo. Su carrera, que comenzó en las hojas ilustradas de gran difusión en Alemania (*Bilderbogen*²⁴²), tiene su cumbre en la pareja de niños traviesos *Max und Moritz*, que inició en 1865, y que acabó inspirando otras versiones como la norteamericana *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks (1897), publicada en el *New York Journal*, de William Randolph Hearst.

²⁴⁰ GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 291.

²⁴¹ MASOTTA, Ó., *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós, 1982, pp. 121-124.

²⁴² “Las primeras Bilderbogen –hojas con dibujos- alemanas aparecen por 1844 de la mano de Kaspar Braun. Su iniciativa es seguida por numerosos dibujantes que irán componiendo unas imágenes separadas, pero sin recuadrar, con un texto al que ilustran”. GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et al., *op. cit.*, p. 267.

En el caso de Christophe (seudónimo de Georges Colomb), muy influido por Töpffer, su carrera se desarrolló en el campo de las revistas infantiles -*Mon Journal* (1887), *Le Journal de la Jeunesse* (1889)- y se le debe la autoría de la que se considera primera historieta francesa, *La Famille Fenouillard* (nacida el 31 de agosto de 1889 en *Le Petit Français Illustré*).

A finales del siglo XIX en Europa el fenómeno de las revistas ilustradas, -satíricas, por un lado e infantiles, por otro- es, como vemos, imparable. Pese a no carecer de ejemplos de publicaciones de este tipo - *Puck* (1826), *Judge* (1881), en las que se formaron grandes dibujantes-, el modelo norteamericano, que va a llevar la iniciativa a partir de esas fechas, se caracteriza más por la publicación de humor gráfico en periódicos generalistas, especialmente en sus suplementos dominicales en color. Los grandes magnates de la prensa del momento apostarán fuertemente por este formato como reclamo comercial en su batalla por acaparar lectores. Así, en 1896, el principal dibujante del periódico de Joseph Pulitzer, el *New York World*, Richard F. Outcault, se incorpora a *The American Humorist*, el dominical del *New York Journal* de Hearst, quien completa así su equipo de ilustradores y dibujantes.

Outcault había cosechado un gran éxito desde el año anterior en las páginas a color del *New York World* -que habían aparecido por vez primera el 9 de abril de 1893-, con su historieta *Down Hogan's Alley*, después titulada *Yellow Kid*²⁴³ al incorporar el *World* el color amarillo a la camiseta del niño protagonista de la historia, contribuyendo así a la célebre denominación de la prensa sensacionalista como prensa amarilla. La inclusión de textos que se presentan simultáneamente con la imagen gracias a la incorporación de globos convertiría, en opinión de los expertos, a *Yellow Kid* en el primer ejemplo de cómic. En cualquier caso, la prensa seguía siendo su medio de difusión. La famosa tira, junto con otros títulos contemporáneos como *Happy Hooligan*, *Maud the Mule* y *Alphonse and Gaston* de Opper o *Little Bears and*

²⁴³ Para un estudio exhaustivo del nacimiento y evolución de esta historieta, véase GUBERN, R., *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1979.

Tigers de Swinnerton pertenecen aún a lo que se llama *weekly strip* o tira semanal, debido, lógicamente, a su soporte dominical. La analogía de la estructura y estilo con la apariencia de una tira moderna se hace ya patente en estos primeros éxitos del humor gráfico norteamericano.

6.2. Peculiaridades territoriales. Diferentes visiones del humor gráfico en el siglo XX

6.2.1. América: el mercado del humor gráfico y la colonización cultural

Iniciamos la revisión del humor gráfico en la prensa a lo largo del siglo XX con el caso norteamericano ya que, aunque observaremos su situación en casi todo el continente, Estados Unidos nos parece el punto de partida más adecuado pues –como veremos a continuación– el sistema de producción que adopta repercutirá en el del resto de los países a los que llega el material allí creado, y con muy especial incidencia en los países sudamericanos²⁴⁴.

²⁴⁴ Hace ya años, en 1971, Dorfman y Mattelart llamaron la atención sobre la dominación cultural estadounidense ejercida desde la industria del entretenimiento, en su caso a través de la historieta, tomando como base las revistas destinadas a público infantil que difundían material producido por Disney. DORFMAN, A. y MATTELART, A., *Para leer al Pato Donald*. México: Siglo XXI, 1990, 30ª. Las ideas expuestas en esta obra, sobre todo en lo referente a la interpretación del capitalismo y de la sociedad burguesa que hacen sus autores basándose en los productos Disney, han sido posteriormente revisadas o matizadas en otros textos: para Charles Bergquist la popularidad de las historias de Disney se encuentra, al contrario de lo que opinan Dorfman y Mattelart, en la postura de los personajes más demócratas o anticapitalistas, antagónicos del Tío Gilito. También hace hincapié en la necesidad de abordar las relaciones entre el verdadero creador de aquellos dibujos entre 1943 y 1965, Carl Barks, y Walt Disney, el dueño de la compañía, pero no el artífice directo de las historias. BERGQUIST, Ch. "Popular Culture and Democratic Values", en *Labor and the Course of American Democracy: US History in Latin American Perspective*. Londres, Nueva York: Verso 1996, pp. 116-159, cit. en MERINO A., *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 61-64. En esta misma obra, cita Merino un trabajo de Martin Barker en el que, pese a que se reconocen sus sugestivas propuestas, se critica que *Para leer al Pato Donald* trate de contactar constantemente las historias con símbolos del poder norteamericano. BARKER, M., *Comics: Ideology, Power and the Critics*. Manchester: Manchester University Press, 1989, cit. en MERINO A., *op.cit.*, p. 65. Pese a las críticas, no se puede negar que la obra de Dorfman y Mattelart, con el revuelo que levantó, supuso una llamada de atención y una reflexión muy valiosa acerca de las industrias culturales, aunque

Si en los comienzos del humor gráfico la referencia a la caricatura resultaba obligada, llegado el siglo XX las historietas de prensa se ven mezcladas esta vez con la aparición de un nuevo medio expresivo: el cómic. A principios de siglo, se opera la división definitiva entre los dos tipos de humor gráfico que ofrecen los periódicos: el de las páginas editoriales y el de la página de tiras cómicas. Estas últimas, antesala del cómic, forman parte hoy de la cotidianeidad de los lectores estadounidenses, y de buena parte de los sudamericanos. Estados Unidos, la nación donde se origina la fórmula de la plana o el suplemento compuesto por historietas, ofrecía el medio adecuado para el desarrollo del nuevo fenómeno artístico y comercial: la creciente población, incrementada por masas de inmigrantes, adoptó las páginas de tiras como una diversión barata, como un espejo de su vida, y hasta como un modo de aprendizaje del inglés para adultos y niños. Los periódicos proliferaban y sus editores estaban dispuestos a invertir en talentos creativos y tecnología de impresión para incrementar sus lectores.

La rápida evolución de un negocio en auge trajo importantes hitos en el siglo que acababa de comenzar. Hacia 1905, llegan los primeros ensayos de *daily strip* o tira diaria, que conocerá su primer éxito con *Mr A. Mutt*, posteriormente *Mutt y Jeff*, de Bud Fisher, que se inició en 1907 en las páginas deportivas del diario *San Francisco Chronicle*. De este modo, las tiras cómicas se dividían a su vez en las historias autoconclusivas de periodicidad diaria y las ofrecidas como serial que desarrollaba un argumento con continuidad semanal en las páginas del domingo. Asimismo, el modelo norteamericano se distingue también en esa época por un nuevo sistema de difusión: se imponen las historietas sindicadas, es decir, la distribución a través de agencias (*syndicates*), que publican en periódicos de todo el país páginas enteras de humor gráfico y de cómics seriados. Así, se van popularizando en los primeros años del siglo XX, grandes títulos como *Little*

contribuyese también a ofrecer una visión negativa de los cómics entre la izquierda, cuando ya de por sí eran denostados entre los más conservadores.

Nemo in Sumberland, de Winsor McCay, (1905) que consiguió una gran permanencia y una auténtica revolución formal, *Krazy Kat* de George Herriman (1911) -tira conocida curiosamente en español como *El gato loco*, aunque su protagonista era una gata enamorada de un ratón-, o *Bringing Up Father* de George McManus (1912), la primera en alcanzar sindicación mundial.

Son dos las causas que hacen del nacimiento de estas agencias de distribución un elemento a tener muy en cuenta en el desarrollo de las historietas de prensa. Por un lado, a partir de este momento el desarrollo en Estados Unidos va a ser, como decíamos, la referencia, pues se difunden en publicaciones del mundo entero creaciones articuladas a través de sindicatos como el King Feature Syndicate (el primero de ellos, propiedad de William Randolph Hearst), el United Feature Syndicate o el Chicago Tribune-New York News Syndicate, entre otros. Por otro lado, y como consecuencia del hecho que acabamos de exponer, tendrá lugar una cierta homogeneización del material artístico difundido por estas agencias, lo que, como señala Román Gubern, supone una estandarización de cara al mercado internacional que, eliminando los aspectos críticos o agresivos que pudiesen ahuyentar a la numerosa clientela en países de costumbres, religión o principios políticos distintos, conducen a posiciones conservadoras y conformistas²⁴⁵. Los efectos de esta estandarización se hacen evidentes en el triunfo de la *family strip* o tira familiar, “en episodios hogareños jocosos pero siempre respetuosos con la tradicional institución familiar”²⁴⁶.

Dejando a un lado las historietas de ficción humorística y centrándonos en el chiste y la caricatura política, en los periódicos estadounidenses resulta ya imprescindible atraer al lector con la aportación del “cartoon”. En los dibujos de Herbert Block (“Herblock”) para el *Washington Post*, de Edwin Marcus y S. J. Wolf para *The New York Times* se da pronto el paso del dibujo detallado al esquematismo y el trazo simple en el

²⁴⁵ GUBERN, R., *op. cit.*, pp. 70-71.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

que el contenido es lo que prima.

En los años 30 todo se conjuga para que el cómic propiamente dicho se separe del periódico y se conforme como medio de comunicación independiente de la prensa. Aunque siga vinculado a ella, los títulos se difunden cada vez más en una nueva modalidad -genuinamente norteamericana-, el *comic-book*. Se trata de una publicación de pequeño formato que incluía una o varias historietas completas protagonizadas por personajes fijos. Aunque el *comic-book* se editaba en condiciones de baja calidad, tenía la ventaja de no estar sometido ni a la censura ni al control de las agencias, lo que le proporcionó gran libertad. El primero, nacido en 1933, se titulaba *Funnies on Parade*, de ahí que también se adoptase el nombre de *funnies* para los cómics. Aproximadamente en esta época, la historieta humorística –protagonizada en muchos casos por *pin-ups*- va dejando paso en los periódicos a las tiras de aventuras, marcadas por un profundo carácter propagandístico a partir de la Segunda Guerra Mundial: *Dick Tracy*, de Chester Gould (1931), *Flash Gordon* de Alex Raymond (1934), *Terry y los piratas* de Milton Caniff (1934), *Príncipe Valiente* de Harold Foster (1937), *Tarzán* (de Foster, primero, y de Burne Hogarth, desde 1937), por citar sólo algunos de los más célebres. Con el trasfondo de la guerra, el humor y la sátira dejan paso a la aventura, lo que aleja un tanto el desarrollo de las tiras publicadas en prensa a partir de esta fecha del objeto que centra nuestro interés.

Desde la década de los cincuenta, la hegemonía de las tiras de aventuras seriadas va remitiendo, y las historietas humorísticas inician una nueva etapa en la que se caracterizan por el mensaje crítico oculto tras la apariencia supuestamente cómica. Surge un humor ingenioso y afilado, que sienta las bases del llamado humor gráfico intelectual. De él es precedente *Pogo*, de Walt Kelly (1943), y constituyen claros ejemplos *Peanuts* de Charles Schultz (1950) o la obra de Charles Dana Gibson o Saul Steinberg - en especial sus trabajos para *The New Yorker*, una de las tribunas más

importantes de la sátira social de Estados Unidos en el siglo XX, en la que hasta hace poco Art Spiegelman²⁴⁷ era el ilustrador estrella-. El proceso se completa en los sesenta y setenta con trabajos basados en el comentario social y político influidos por los movimientos contraculturales del momento: desde las viñetas de Jules Feiffer a *Doonesbury*, de Gary Trudeau (*The New York Times*) pasando por experiencias que por su riesgo no encuentran acomodo en los periódicos: la célebre publicación *Mad*, de la mano del dibujante y guionista Harvey Kurtzman, -que nace como *comic-book* satírico y pasa a convertirse en revista para evitar la censura- o las publicaciones underground, cuna de artistas como Robert Crumb. También han sido especialmente influyentes Peter Arno, James Thurber, Chas Addams o Ronald Searle. Por último, Ranan Lurie, es quizá el más famoso caricaturista de las últimas décadas del siglo XX, que colabora, entre otros, con el semanario *Time*, a través del Cartoonews International Syndicate, con base en Nueva York.

El sistema de prensa norteamericano propicia una auténtica avalancha de dibujantes, muchos de ellos de gran influencia, que se renueva constantemente. Sólo el *New York Times* cuenta con una extensísima y prestigiosa nómina de humoristas gráficos: el ya citado Trudeau, Tony Auth, Pat Oliphant, Jeff Danziger, Bill Deore, Glenn McCoy, Ben Sargent y Toni Toles. Además, las distribuidoras norteamericanas hacen posible que, por ejemplo, el humor político de autores como Tom Tomorrow (creador de una serie titulada *This Modern World*) o Ted Rall, por citar a dos de los humoristas gráficos estadounidenses más críticos, llegue a más de un centenar de periódicos²⁴⁸.

²⁴⁷ Spiegelman es el autor de *Maus*, el único cómic que ha recibido el Premio Pulitzer (1992). Obra empezada en 1973 y acabada en 1991, *Maus* fue publicándose durante años en serie en la revista *Raw*, cofundada por el propio autor. La historia presenta una crónica del holocausto a través de la caracterización de nazis y judíos como gatos y ratones, basándose en la experiencia real del padre del autor. Existe una edición de la obra al completo en español: SPIEGELMAN, A., *Maus*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 2001.

²⁴⁸ BROWN, J., "La sátira en América", en *Culturas. Suplemento de La Vanguardia*. 26-II-2003, p. 3.

Sin embargo, la otra cara de este tentacular sistema de difusión repercute en el mercado del humor gráfico de otros países, especialmente en Iberoamérica²⁴⁹. Las más populares tiras norteamericanas son exportadas a través de los sindicatos de distribución y de este modo, como también ocurre en muchos periódicos españoles, el humor gráfico local convive con *Garfield* de Jim Davis, *Calvin y Hobbes* de Bill Watterson o las creaciones de Disney. La fuerza de las agencias de distribución norteamericanas crea unas dependencias de raíz económica que impiden un florecimiento mayor del humor gráfico iberoamericano: “para cualquier país resulta más barato comprar diez tiras procedentes de Estados Unidos que adquirir una de producción propia”²⁵⁰. Por ese motivo, surgen casos que reflejan la desigualdad que se viene arrastrando, como los países en los que la nómina de dibujantes es reducidísima, abasteciéndose los periódicos únicamente de tiras norteamericanas, normalmente anticuadas y que poco tienen que ver con la identidad cultural o los intereses de los lectores. Si a ello añadimos que los contenidos ideados por autores locales incluyen dosis de crítica que puedan comprometer a los responsables del periódico, encontramos la respuesta a la crisis de la viñeta iberoamericana. Conocemos, gracias a Gabriel O. Álvarez, datos sobre los casos de Uruguay y Brasil²⁵¹, aunque

²⁴⁹ Véanse las siguientes obras que abordan la cuestión del humor gráfico iberoamericano de manera central o tangencialmente, y en el caso individual de determinados países: GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et al., *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea / CEES Ediciones, 2000, pp. 68-69 y 269-273; MASOTTA, Ó., *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós, 1982; exclusivamente sobre Argentina, México, Cuba (además de España): MERINO A., *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003; Estudios por países: TRILLO, C., y SACCOMANNO, G., *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Record, 1980; PÉREZ BASURTO, A., *Historia del humor gráfico en México*. Lleida: Milenio, 2001; TORRES, I., *Historia del humor gráfico en Venezuela*. Lleida: Milenio, 2003; asimismo, puede consultarse el texto transcrito de una interesante ponencia sobre el tema: HERNÁNDEZ, R., “Viñetas latinoamericanas y cubanas”, en *Tebeosfera*, nº 9, noviembre 2002. (<http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Humor/Cuba.htm>).

²⁵⁰ VV. AA., *Veinte años de cómic*. Barcelona: Vicens Vives, 1993, p. IX.

²⁵¹ Afirma Álvarez que el problema de las historietas en los diarios fue abordado en el encuentro “Mirando a los otros”, en Salto, Uruguay (26-29 de noviembre de 1996): “En dicha ocasión el humorista Eduardo Hornes, de Uruguay, planteó la dificultad de los dibujantes uruguayos en publicar su material en los grandes diarios. Estas empresas compran las historietas de los sindicatos estadounidenses a precio de bananas. O sea, consumimos

aún más llamativos son los de pequeños países centroamericanos como República Dominicana y Jamaica en cuyos periódicos todo el humor gráfico es foráneo²⁵².

En países de mayor envergadura sí ha habido más oportunidades de desarrollo de un humorismo gráfico propio. Los dos casos más representativos serían los de México y Argentina.

La tradición mexicana es amplia –cuentan desde luego, con una iconografía muy particular dentro del humor negro, proporcionada por sus populares fiestas de los muertos-. Allí, ya desde mediados del XIX se publicaban caricaturas satíricas en revistas como *Don Bullebulle* o *La Orquesta*. Desde sus comienzos, se advierte en la producción mexicana la preocupación por asentar un sólido espacio de identidad nacional, primero, para enfatizar la independencia de España y, años después, para diferenciarse de la oferta norteamericana. Una de las publicaciones más célebres surgirá del suplemento *El Ahuizote* (1874), -perseguido y cerrado por las críticas vertidas contra Porfirio Díaz-, que hacia 1900 renace como *El hijo del Ahuizote*²⁵³. A partir de entonces, el humor gráfico evoluciona de la mano de dibujantes como Ernesto García, José Guadalupe Posadas, y sobre todo, Miguel Covarrubias, artista muy afamado, que emigró a Estados Unidos, donde llegó a publicar incluso en *Vanity Fair*. Entre los años 20 y los 50 la tira más popular, publicada intermitentemente en varios periódicos será *Don Catarino y su apreciable familia* de Zendejas y Pruneda. Sobresale

historietas usadas, de dudosa reinterpretación, compradas a precios con los cuales los dibujantes de los países del Mercosur no pueden competir". ÁLVAREZ, G. O., "Integración regional e industrias culturales en el Mercosur: situación actual y perspectivas", en GARCÍA CANCLINI, N., y MONETA, C. (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999., pp. 165-204. Según este mismo autor, una situación similar acontecía en Brasil hasta que se convocó una reunión entre humoristas y empresarios periodísticos para llegar a un acuerdo, no escrito, según el cual los diarios se comprometían a publicar el 50% del espacio de las historietas con obras de autores brasileños.

²⁵² HERNÁNDEZ, R., "Viñetas latinoamericanas y cubanas", en *Tebeosfera*, nº 9, noviembre 2002. <http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Humor/Cuba.htm>.

²⁵³ Ya en 1987, nacerá en el periódico *La Jornada* un suplemento con el humorístico título de *El tataranieto de El Ahuizote*.

también *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas, que permanece desde su creación en 1948. Ya de los sesenta en adelante tres autores mexicanos resultan indiscutibles Rogelio Naranjo, Helio Flores y, el más político, Eduardo del Río, Rius. En los últimos años, destacan como dibujantes satíricos de prensa (en especial en el periódico *La Jornada*), el propio Rius, El Fisgón, Helguera, Patricio, Hernández, Jis y Trino o Falcón²⁵⁴.

Por otro lado, en Argentina la figura más destacable de principios de siglo será un español, José María Cao Luaces, que incluye primero sus chistes en *El Sudamericano* y después dirigirá *Caras y Caretas* (1898), revista satírica que había nacido en Montevideo pero que cosechará un gran éxito al empezar a editarse en Argentina. Otras destacadas y duraderas revistas de humor serán también *El Mosquito* (1863) y *Don Quijote* (1884). En los años 20, diarios como *La Nación* o *Crítica* comienzan a incluir tiras cómicas extranjeras o a elaborar adaptaciones para acercarlas más a la sociedad argentina. A partir de mediados de siglo, el humor político es encabezado por publicaciones como *Tía Vicenta*, en la que aparecen trabajos de Copi y J. C. Colombres, *Cuatro Patas* y *La Hipotenusa*, destacando el humor ácido de Kalondi²⁵⁵. En todo el cono sur han alcanzado popularidad autores argentinos como Divito, cuya publicación *Rico Tipo* fue muy imitada –incluso en España– u Horacio Altuna y Carlos Trillo, que crearon *El loco Chávez* para *Clarín* (1975). Pero destaca sobre todo Quino, con su mundialmente conocida *Mafalda*, que nace en 1964 en el semanario *Primera Plana*, y todavía hoy resulta vigente aunque Quino dejase de dibujar tiras de este personaje en 1973. Actualmente, destacan dibujantes como Sergio Langer (*Clarín*) o Daniel Paz y Miguel Rep (*Página12*). Otros argentinos bien conocidos por el público español son Mordillo, Fontanarrosa, Sciammarella, o más recientemente, Maitena.

El humor gráfico chileno se abre a comienzos de siglo con la revista *Zig-Zag* en la que publicaban dibujantes como Moustache, Pug o Lustig. En

²⁵⁴ MERINO A., *op. cit.*, pp. 209-240.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 241-266.

1931 aparecerá *Topaze*, dedicada a la caricatura política y que perdurará treinta y nueve años. En los 40 destacan *Pobre diablo*, la tira *Pepe Antártico* de Percy y el personaje de Pepo *Condorito*, que todavía hoy perdura, caracterizadas todas por un humor picaresco. En los 60 aparece la publicación *La Chiva*, editada por sus dibujantes: Hervi, José Palomo, Pepe Huinca y Alberto Vivanco. Pero quizá el chileno más conocido para el público español sea Fernando Krahn, gran especialista en el juego visual que ha publicado en *International Herald Tribune* o *Stern*, y hoy, afincado en España, en las páginas de Opinión de *La Vanguardia* y en el suplemento *Magazine* que se reparte con diversos periódicos²⁵⁶. Tanto Krahn como el grupo de *La Chiva* (excepto Hervi) se vieron obligados a exiliarse tras el golpe de Pinochet²⁵⁷. Más recientemente, han despuntado Nicolás Silva o Jimmy Scott, de *El Mercurio* de Santiago de Chile.

En Cuba la situación es muy peculiar, pues tras una tradición que abarca desde mediados del XIX con publicaciones como *Juan Palomo* (1865), *La Sombra* (1869) o *Don Circunstancias* (1874) y con autores como Francisco Landulace o, sobre todo, Ricardo de la Torriente -quien entre 1905 y 1931 dirige el semanario *La Política Cómica*-, además de la circulación de tiras norteamericanas desde principios de siglo, con la revolución desaparece todo rastro de historieta foránea, pero ello tampoco favorece la producción de material propio (pese a los numerosos dibujantes que apoyaron a los rebeldes como Fornés, Nuez o Chago). Así pues, triunfaron en Cuba las tesis más prejuiciosas hacia la historietas (así se recoge en varios artículos de la revista *Casa de las Américas* en los años setenta) y el humor gráfico va a tener muy pocos espacios para su publicación, e incluso es rechazado argumentando que impide el desarrollo de buenos hábitos de lectura. A pesar de ello en *Granma* publica, aunque con limitaciones temáticas, Virgilio

²⁵⁶ GÓMEZ MELENCHÓN, I., "Fernando Krahn. Humanización de la política", en *Culturas. Suplemento de La Vanguardia*. 26-II-2003, p. 4.

²⁵⁷ MONTEALEGRE, J., "Historieta de Chile: entre la diáspora y la nostalgia", en *Con Eñe: Revista de Cultura Hispanoamericana*, nº 1, 1997, pp. 20-24, cit., en MERINO A., *op.cit.*, p. 65.

Martínez Gainza, el que fuera gran dibujante de cómics junto a Marcos Behemaras. Destaca, por último, Juan Padrón Blanco, padre del personaje *Elpidio Valdés*²⁵⁸.

En otros países donde el espacio del humor gráfico es también reducido podemos nombrar a algunas de sus figuras más notables. En Venezuela sobresalen Ras, Régulo, Abilio Padrón, Rayma o Eneko, y, sobre todo, Pedro León Zapata; En Brasil, a primeros de siglo el artista más relevante es J. Carlos, que publicaba, entre otras, para la exitosa revista *O Tico Tico*. Durante la dictadura de Figueredo tuvo lugar un gran movimiento caricaturista, encabezado por Henfil. Actualmente, podemos nombrar a Laerte, Jal, Lor, Hilde, Glauco, Ique, Simanca o Lailson; en Colombia, a Ramón Torres Méndez, Ricardo Rendón Bravo, Hernando Turriago Riaño *Chapete*, Antonio Caballero Holguín o Juan Cárdenas Arroyo; asimismo, Juan en Perú, Molina en Nicaragua y Ruz en El Salvador.

Hay que destacar, por último, que cuestiones como la emigración y el exilio guardan una estrecha relación con el desarrollo del humor gráfico sudamericano. Por un lado, en sus principios, cuando gran parte de los dibujantes procedían de España (Antonio Rodríguez Romera en Chile; Federico Ribas Montenegro en Argentina; Eustaquio Pellicer en Uruguay y Argentina; Celedonio Otaño en Venezuela, etc.). Por otro, en las décadas sucesivas, en las que se produce el fenómeno contrario y los humoristas gráficos se ven obligados a instalarse en Europa o Estados Unidos por motivos políticos o económicos (a España llegaron, además del chileno Krahn o los argentinos arriba mencionados, otros profesionales como Ajubel, de Cuba, Ulises Culebro, de México u Omar Figueroa Turcios desde Colombia).

3.2.2. Europa: la transformación de un modelo basado en la publicación especializada

²⁵⁸ MERINO A., *op. cit.*, pp. 147-208.

Hemos tenido ocasión de observar la preeminencia de la caricatura política inglesa y francesa en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Tanto los temas como el estilo fueron imitados en las experiencias de otros países del continente, e incluso se realizan versiones de las publicaciones satíricas más exitosas (por ejemplo, *Punsch* en Alemania o *Charivari Belge* o *Wiener Charivari*, experiencias belga y austriaca, respectivamente).

Al llegar el siglo XX observamos una relativa decadencia en la prensa británica, que antes se había caracterizado por su empeño en contratar a los mejores dibujantes. Entre los caricaturistas destacados de finales del siglo XIX y principios del XX, se encontraban Max Beerbohm, especializado en personajes sociales y literarios. En 1915 el *Daily Mail* es el primer diario que publica una serie, *The Adventures of Teddy Trail*, de Folkard. Hacia los años veinte se popularizan los suplementos de humor publicados por periódicos (*Daily Sketch*, *Daily Express*, *Daily Graphic*, *Evening News* y *Daily Mirror* son algunos de los periódicos que se apuntan a esta práctica²⁵⁹). También destacan W.K. Haseldam, que hizo evolucionar el humor de carácter político o John Millar Watts con su tira *Pop* (1921) para el ya citado *Daily Sketch*. En Inglaterra se experimentará no sólo con el formato sino con la temática y estilo de las historietas cómicas norteamericanas, destacando *Dot and Carne*, de J. K. Homkin (1922) o *Jane* de Norman Pett (1932). Tras la Segunda Guerra Mundial, se consolida un notable grupo de humoristas gráficos como *Ionicus*, *Sprod*, Ronald Searle o Leslie Starke. Ya en los años cincuenta la tira de Reg Smythe, *Andy Capp* rebasa fronteras hasta el punto de ser la única del bloque occidental publicada en el diario soviético *Izvestia* en plena Guerra Fría.

Pero, sin duda, el más influyente dibujante de la prensa inglesa será David Low, auténtico comentarista político gráfico. Desde su viñeta en el *Evening Standard*, Low impuso el estilo de dibujo simplificado que

²⁵⁹ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et al., *op. cit.*, p. 251.

caracteriza el humor gráfico desde la primera mitad del siglo XX hasta nuestros días, abandonando el detallismo de sus predecesores y centrándose en el esquematismo, en la eliminación de trazos superfluos. No obstante, sin restar mérito a Low, debemos añadir que la generalización del dibujo poco trabajado, formado por una simple línea de tinta, responde a lógicas razones técnicas ligadas a la impresión, al pasar el humor gráfico a formar parte de la prensa diaria.

En efecto, además de en las revistas satíricas como *Private Eye* -que tiene en Gerald Scarfe su mayor exponente-, el humor gráfico británico del siglo XX se ha desarrollado ampliamente en los diarios. Algunos de los máximos representantes del *cartoon* político han sido –y buena parte permanece en activo-: Steve Bell, desde los ochenta en *The Guardian*; en el *Evening Standard* el testigo de David Low fue recogido por Jak, y a la muerte de éste por Patrick Blower y Marf; De *The Times* han salido NB (Neil Bennet), Martin Rowson, Jonathan Pugh, David Haldane, Peter Brookes, Morten Morland o CD (Chris Dugan); también destacan Nicholas Garland (*The Independent*, *Daily Telegraph*); Dave Brown (*The Independent*); Stanley Franklin y Hill Caldwell (*The Sun*); Matt (*Daily Telegraph*), Kal (*Today*, *The Economist*); Kenneth Mahood y Mac (*Daily Mail*)²⁶⁰.

En Francia las generaciones de dibujantes se iban renovando a través de nuevos hebdomadarios. El siglo XX se abre con una digna heredera de las publicaciones de Philipon, *L'Assiette au Beurre* (1901). En el equipo de esta revista antimilitarista, anticlerical y anticonformista destacaron Steinlen, Véber y, sobre todo, Caran d'Ache. Éste último, junto a Forain constituyen los mayores animadores de las publicaciones de la época: la fugaz *Le Canard Savage*, *Le Scapin*, *La Cravache* o *Pssst...!*, sin olvidar el magazine ilustrado

²⁶⁰ Para un estudio pormenorizado del dibujo de sátira social y política en el Reino Unido de los últimos dos siglos se recomienda visitar la base de datos con fondos automatizados que ofrece la Universidad de Kent a través del *Centre for the Study of Cartoons and Caricature*. El centro, que posee más de 90.000 imágenes minuciosamente catalogadas, trabaja desde 1973 en la conservación de este material y su facilitación a investigadores. *CartoonHub* (<http://library.kent.ac.uk/cartoons/>).

Pêle-Mêle, típica publicación parisina con atractivas portadas a color e ilustraciones cómicas en el interior.

La Primera Guerra Mundial lanzó dos revistas de gran popularidad, *Le Crapouillot* (1915) y *Le Canard Enchaîné* (1915). Ambas resistieron el paso de los años con excepcional viveza, especialmente la segunda, fundada por Maurice y Jeanne Maréchant y el dibujante Gassier –que había debutado en el diario comunista *L'Humanité*–, con la intención de contrastar la información oficial sobre la guerra. *Le Canard Enchaîné* ha acabado por convertirse en una institución dentro de los semanarios satíricos: su fórmula es singular, pues se trata de una auténtica revista de investigación, sólo que formada en buena parte por páginas dedicadas a la viñeta. Desde hace diez años, René Petillon, otro importante dibujante de la prensa francesa, está al frente de la publicación. Financiada sin publicidad, única condición para poder mantener su independencia, la revista cuenta con más de 500.000 lectores cada semana²⁶¹. Después de este periódico, pero sin llegar a su longevidad, surgen otras publicaciones como *Le Merle Blanc*, *L'Humor*, *Le Pèlican*, *Marius*, *L'Os a moelle* o *La Lessive*²⁶².

Junto a *Le Canard Enchaîné*, es hacia los años 60 cuando empiezan a surgir los grandes títulos y firmas del humor gráfico francés contemporáneo. Así, entre las revistas, *Charlie Hebdo* o *Hara-Kiri*²⁶³ (esta última y *Bizarre* contarán con Roland Topor²⁶⁴). Y entre los autores, Jacques Faizant

²⁶¹ Se ha publicado en Francia una obra que recoge la historia de la publicación: MARTIN, L., *Le Canard Enchaîné ou les fortunes de la vertu. Histoire d'un journal satirique 1915-2000*. Paris: Flammarion, 2001.

²⁶² Véase LETHÈVE, J., *La caricature sous la IIIe République*. Paris: Armand Colin, 1986.

²⁶³ Fontes y Menéndez afirman que el semanal *Charlie Hebdo* es hijo del mensual *Hara Kiri*, *Journal bête et méchant*, “periódico bestial y malvado” anarcoide, y que el título del primero está inspirado en un primer intento de sucesión de *Hara Kiri* llamado *L'Hebdo Hara Kiri* (1969-1970). FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El Parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004, p. 524.

²⁶⁴ Topor, máximo exponente del humor negro, fue también fundador del “Movimiento Pánico” junto a Fernando Arrabal o Alejandro Jodorowsky –este último muy ligado al cómic–, lo que da una idea de la naturaleza de su obra. La inclinación, que nos hace notar Nestor Luján, que se iba configurando en Francia “por el humor desalmado”, está ligada a las

comienza en esa época a ilustrar las portadas de *Le Figaro*, labor que hoy, con más de 80 años, continúa. Idéntico trabajo, desde hace más de veinte años, desempeña Plantu en *Le Monde*, donde también publican Pessin y Pancho. Otros dibujantes de la misma generación son Cabu, Wolinski, Gébé, Siné, Willem o Sempé, el conocido ilustrador de *El pequeño Nicolás*. Desde 1973, Claire Bretécher publica en el semanario *Le Nouvel Observateur* su crítica social a través de su creación *Les Frustrés*. En la misma publicación firma Reiser, otro dibujante de la hornada de los sesenta. Al igual que en el caso español, prácticamente el mismo núcleo de dibujantes -que rondan como poco los cincuenta años-, continua acaparando las secciones de humor gráfico de diarios y revistas en la actualidad. Aunque cada cierto tiempo surgen nuevos talentos que configurarán el relevo, como ha sido el caso del joven Jul, que publica en el periódico económico *Les Echos* y en la relanzada *Charlie Hebdo*. La revista vive una nueva época desde 1992, en la que Jul comparte sus páginas con veteranos como Charb, Rémi o los citados Gébé y Willem, quien también publica en *Liberation*.

En Alemania, se alcanza la etapa de mayor brillantez a finales del XIX y principios del XX con la revista *Simplicissimus* (1896), publicación crítica de alcance internacional, en la que se ofreció el reconocido trabajo de Thomas Theodore Heine u Olaff Gulbranson y se experimentó con los nuevos movimientos artísticos (estuvo muy influida, por ejemplo, por la obra de Toulouse-Lautrec). Esta revista, junto con otras como *Die Jugend*, *Die Auster* y *Jüddentschen Postillum* estaban radicadas en Munich, que se convierte en el centro de la producción humorística, imitada después por otras ciudades. Entre los caricaturistas, en cuyos dibujos resulta común el escaso interés por la desproporción y la deformidad, se dan a conocer el costumbrista Menzel, Max Klinger o Leo Putz. Pero la figura más influyente del humorismo germano resulta sin duda George Grosz, con un estilo

publicaciones sin tabúes que presagian mayo del 68. LUJÁN, N., *El humorismo*. Barcelona: Salvat, 1973, pp. 79-80.

crítico y corrosivo que le obligó a refugiarse en Estados Unidos. Abierto un paréntesis en el que la oscura etapa del nazismo y la ocupación de posguerra no favorecen el desarrollo del humor gráfico, a partir de los años cincuenta, los dibujantes responden al alto nivel de calidad de la prensa alemana, destacando Markus, colaborador de *Der Stern* y Kart Arnold, de *Die Welt*²⁶⁵. Entre los humoristas gráficos actuales podemos citar a Murcschetz, de *Die Ziet* o Sakurai del *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*.

En lo referente a Rusia y la antigua Unión Soviética, como en el resto de los casos estudiados, el humor gráfico vería su transcurso influido por los vaivenes del ámbito político. Ya en el XIX, Rusia contaba con una extensa tradición caricaturesca, interrumpida a principios de siglo (aunque *Pravda* editaba historietas de carácter propagandístico) y nuevamente resurgida poco después de la revolución de 1917. Al comienzo de ese largo periodo se multiplicarán en las revistas satíricas las mofas al zar y la satisfacción por la nueva situación (la revista *Budilnik* –Despertador- cambia su título por *Svobodny budilnik* –el despertador liberado-). Otras publicaciones del género, pero de signo contrario, las antibolcheviques *Bitch* (Látigo) y *Satirikon*, dejaron de publicarse en 1918. Con Lenin, la caricatura periodística pasa a convertirse en un elemento más de propaganda, muy eficaz para el público iletrado, por lo que se extiende rápidamente. También la Rusia estalinista fomentará la publicación de nuevos periódicos satíricos como *Pushka*, *Lapot*, o *Smekhach* (risa). La revista más emblemática será sin duda *Krokodil*, dirigida por K. S. Eremeev, de la que José María Casasús señala que llegó a alcanzar más de cinco millones de ejemplares de tirada, apurando al máximo sus posibilidades de crítica y cumpliendo una función compensadora en el contexto de un panorama hemerográfico severo y

²⁶⁵ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et al., *op. cit.*, p. 66.

burocratizado²⁶⁶. El humor gráfico ruso se divide, pues, entre la propaganda de los adictos al régimen comunista, cuya obra se centrará en la exaltación del líder y la crítica a sus enemigos de dentro y fuera del país, y la pugna de los inconformistas, que empiezan a tener cada vez más hueco con la progresiva apertura de la política soviética. Como afirma Carmen Valero “la característica más destacada en la caricatura rusa será el predominio de la crítica social bajo una forma velada de expresión y con un alto contenido satírico y alegórico como forma de escapar de la censura impuesta por el régimen comunista”²⁶⁷. Para terminar, entre los humoristas gráficos del panorama actual destacamos al laureado Oleg Dergatchov y a Zlatovsky.

En el humor gráfico italiano, hasta mediados de siglo destacan revistas como *Il Toro*, *Fischietto*, *Pasquino*, *Don Chisciotte* y el combativo *L'Asino*. Entre los dibujantes, cosechan gran aceptación Enrico Sachetti, Alberto Martini o Mateldi. También se hacen populares tiras protagonizadas por personajes como *Bilbobul* de Mussino o *Signor Bonaventura* de Tofano, y ya de los años 40 en adelante, uno de los autores más populares y prolíficos del humor italiano será Benito Jacovitti²⁶⁸. Pero, abocada por el régimen fascista, la producción italiana se ha caracterizado sobre todo por la creación de un estilo propio, muy alejado de la realidad, de la crítica política y social, y centrado por tanto en el abstracto y el surrealismo. No en vano, este humor inofensivo fue exportado e imitado –como en el caso español de *La Codorniz*– en las publicaciones de otros países en los que la prensa se veía sometida a censura. La publicación italiana más popular de ese periodo, experta en el humor de evasión, será *Bertoldo*. De aquella época destacan otras muchas como *Il Travaso delle Idee*, *Marc'Aurelio*, *Guerin Meschino*, *Il*

²⁶⁶ “La gloria y la decadencia de las revistas satírico-humorísticas” (Apéndice II), en CASASÚS, J. M., *Ideología y análisis de medios de comunicación*. Barcelona: CIMS, 1998, 4ª, pp. 243-251.

²⁶⁷ VALERO GARCÉS, C., “El dibujo gráfico (sic) y la caricatura en la URSS”, en *Quevedos, Revista de información sobre humor gráfico de la Fundación General de la Universidad de Alcalá*, nº. 18, diciembre 2003, p. 20.

²⁶⁸ FOSSATI, F., *Cosa leggere sui fumetti. Bibliografia e fumettografia*. Milano: Bibliografica, 1980, pp. 53-55.

Becco Giallo o *Settebello*. Más adelante, conseguirán despuntar autores netamente satíricos como Altan, Forattini, Pino Zac o Bonvi.

El humor gráfico portugués (que se había inaugurado a mediados del XIX con la publicación *Suplemento Burlesco* (1847), aunque previamente habían llegado imágenes satíricas extranjeras, entre ellas las de Hogarth), ha sido estudiado en profundidad por Osvaldo Macedo de Sousa²⁶⁹. El humorismo luso tiene en el dibujante Raphael a una de sus principales figuras, creador de un tipo, “Zé Povinho”, que forma parte de la simbología iconográfica portuguesa. En el siglo XX el humor gráfico luso presenta como líneas generales un desarrollo amplio hasta la dictadura de Salazar (en el que sobresale la figura de Leal de la Cámara, muy conocido en España), para después pasar por una etapa de decadencia, motivada lógicamente por la censura. De nuevo en los setenta renace el humor gráfico, tanto en revistas -*A Mosca*, *O Século*, *Semper Fixe*- como en diarios, de la mano de los dibujantes Ortega, Martins, Luis Alfonso o Zé Manel. Finalmente, aunque en el panorama contemporáneo permanezcan algunas publicaciones especializadas, triunfa el humor periodístico de Zé Oliveira, Manuel y Antonio Ferreira.

Hablando del caso europeo es obligado hacer una pequeña mención a la publicación de revistas especializadas en el humor gráfico infantil. Inglaterra es pionera con *Illustrated Chips* y *Comic Cuts*, que datan del siglo XIX, a las que siguieron *Butterfly*, *Merry*, *Bright*, *Chukles*, *Rainbow*, *Film Fun* o *Funny Wonder*. En Francia, personajes tan representativos como *Lucky Luke* de Morris (1946) y *Asterix*, de Uderzo y Goscinny (1959) nacieron en la prestigiosa revista de cómics *Pilote*. En Bélgica sobresale el semanario *Spirou* (1938) y, por supuesto, Hergé con su célebre creación *Tintin*, que nace como tira semanal de gran popularidad a partir de 1932, creándose en 1946 la revista del mismo título. En Italia, los suplementos infantiles publicados por el *Corriere della Sera* acogen historietas tanto italianas como

²⁶⁹ MACEDO DE SOUSA, O., *Historia del humor gráfico en Portugal*. Lleida: Milenio, 2002.

estadounidenses.

Llegado el fin del XX y a principios del presente siglo, es evidente que el principal mercado de los humoristas gráficos se encuentra en los periódicos, más o menos desde que al fin de la Primera Guerra Mundial el humor gráfico irrumpiera con fuerza en la prensa diaria. Se trata ésta de la forma más común de adquirir prestigio por parte de caricaturistas y dibujantes satíricos, aunque no olvidamos tampoco que un ingente grupo de dibujantes -noveles y experimentados- participan en un amplísimo circuito de salones, concursos y exposiciones. Estas actividades de carácter competitivo o solidario son compaginadas con la edición de obras recopilatorias u originales, el desarrollo de material gráfico para campañas institucionales o comerciales y, por supuesto, la publicación en prensa de mayor o menor importancia –no olvidemos que prácticamente toda revista, periódico o boletín, por humilde que sea, cuenta hoy con colaboradores gráficos-.

3.2.3. Otros núcleos: El humor casi desconocido de Asia, África y Oceanía

Incluimos aquí un último apartado que recoge algunos datos acerca del desarrollo del humor gráfico en otras zonas, quizá más inexploradas o menos influyentes que las vistas hasta ahora, pero igualmente interesantes. Resulta obligado efectuar una somera referencia, dentro del continente asiático, a la producción japonesa. El dibujo caricaturesco tiene en Japón raíces muy profundas que van desde los *chojugiga* (dibujos humorísticos protagonizados por animales antropomorfos, siglos XI-XII) a los artistas de *ukiyo-e* (pintura sobre tabla, siglos XVI-XIX)²⁷⁰, pasando por los cuadros que recogen escenas de costumbres de Kawamura Bunpô o pinturas festivas de artistas como Saitô Shuho y Nishimura Nantei.

²⁷⁰ LÓPEZ SOCASSAU, F., *Diccionario básico del cómic*. Madrid: Acento Editorial, 1998, pp. 13-14.

El caso japonés se caracteriza por un curioso juego de influencias entre países y culturas distantes. Por un lado, la pintura japonesa inspiró la obra de Toulouse-Lautrec, que publicó litografías policromas en *Le Rire* evocadas a su vez por algunos dibujantes de la alemana *Simplicissimus*. Por otro, la prensa satírica japonesa debe su origen a la presencia extranjera. En efecto, con la llegada a la ciudad de Yokohama del dibujante británico Charles Wirgman para fundar *The Japan Punch*, la sátira gráfica de mediados del XIX recibe un gran empuje. En 1905 esta publicación cederá paso a *Tokio Puck*, íntegramente realizada por dibujantes nipones. De ahí surge una escuela en la que destaca Ippei Okamoto, que desarrolla su carrera en el diario *Asahi Shimbun*. La influencia extranjera persiste con el diario satírico *Tobaé*, editado por el francés George Bigot²⁷¹.

Ciñéndonos a la historieta, no cabe duda de que la aportación japonesa más característica es el *manga*. La fiebre que provoca este formato en Japón data de los años 40 a partir de los trabajos de Osamu Tezuka. En pocas décadas el *manga* se ha convertido en un auténtico fenómeno de masas, no sólo en su país de origen sino ya a escala global. La aceptación de la que goza ha dado lugar a una industria en expansión que cada vez ofrece contenidos más especializados (por ejemplo, el *shojo-manga*, para público femenino, o relatos gráficos de humor para adultos como los que firma Akira Narita). Además, el *manga* extiende su influencia abarcando todos los soportes posibles (páginas web, videojuegos o *anime*, como se denomina a la versión audiovisual de un *manga*). El éxito es tal, que se manejan las cifras de 4.000 profesionales y 35.000 dibujantes aficionados sólo en Japón o una tirada total de 130 millones de ejemplares al mes²⁷². Por último, en lo que respecta al humor gráfico en prensa actual podemos citar a Sakai o No-Rio, del periódico *Aera*.

En el caso de la vecina China, encontramos una similar popularidad de la historieta como soporte independiente, si bien el aspecto humorístico o

²⁷¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et al., *op. cit.*, p. 72.

²⁷² LÓPEZ SOCASSAU, F., *op. cit.*, 14.

crítico ha sido desarrollado en muy escasa medida, siendo el uso de este material sobre todo pedagógico. Según Jean Chesneaux, las series de imágenes encadenadas para elaborar una narración (*lian-kuan-hua*) se remontan a la dinastía Ming (siglos XIV-XV) o épocas incluso anteriores. Chesneaux añade que este método expresivo se utilizaba para difundir la moral confuciana o historias edificantes sobre el budismo. Más adelante, las grandes novelas populares chinas de la época moderna se publicaban también en versión resumida e ilustrada²⁷³. La simplicidad, la carencia de elementos fantásticos o divertidos y el propósito didáctico-ideológico se acentúan tras la Revolución Cultural. La adopción intencionada de un tono serio, reflejo de una visión de la vida como lucha por la consecución del ideario comunista, explica en parte el escaso ejercicio del humor y la ironía en la producción china, en la que destacamos entre los dibujantes de prensa contemporáneos a Larry Feing. En cualquier caso, creemos que el sentido del humor en la cultura oriental no se puede valorar con los mismos parámetros a que estamos habituados. Sin ir más lejos, en 1992, una viñeta contra un partido político publicada en Japón, afectó tanto al honor de uno de sus miembros que, siguiendo la antigua tradición japonesa, decidió suicidarse ante los responsables del medio²⁷⁴.

Fuera del lejano oriente, pocos datos más tenemos acerca del humor gráfico que se cultiva en otros países asiáticos más próximos. Del pasado, existe noticia de diferentes movimientos de dibujantes satíricos que usaron

²⁷³ CHESNEAUX, J., "Los cómics chinos considerados como contra-cultura", en NEBIOLO, G., CHESNEAUX, J. y ECO, U., (eds.) *Los cómics de Mao*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 263.

²⁷⁴ Este y otros datos sobre desenlaces violentos de la publicación de humor gráfico han sido extraído del informe "WittyWorld's Research on Censorship", que puede consultarse en internet a través de la página web WittyWorld International Cartoon Center (<http://www.wittyworld.com/cnsrshp.html>). Bajo el nombre Wittyworld se agrupan un servicio de sindicación global, un centro de contacto de humoristas y una web (wittyworld.com), a cuyo frente se encuentra el dibujante Joe Szabo -miembro de la Comisión para la Libertad y la Justicia a través del Humor de la UNESCO-. La investigación "WittyWorld's Research on Censorship" consta de una introducción escrita por Joe Szabo bajo el título "Censorship. Cartoon touch nerves and trigger extreme reactions" y de enlaces por países que detallan diferentes incidentes acaecidos entre las décadas de los 70 y los 90, relacionados, sobre todo, con la limitación de la libertad de expresión de dibujantes de todo el mundo.

su obra en la lucha contra la ocupación extranjera: Ghazi, de Irak; Al-Zawawi de Libia; Khalil Al-Ashqar de Libano; y, sobre todo, en Siria, Abdul Lateef Madeeni, Samir Kahalla y Ali Farzat. De la prensa actual, podemos destacar algunos nombres que han trascendido en el exterior: Stavro (*Ad Dabbour*, El Líbano); Saad Hajo (*Ad Safir*, Siria); Hajjaj de Jordania; de Israel, Meir Ronnen, (*Jerusalem Post*) y Michel Kichka (*Channel 2*). Otros datos, de carácter bastante negativo, pueden extraerse de la ya citada investigación "WittyWorld's Research on Censorship". Según este informe, buena parte de las naciones asiáticas de confesión mayoritariamente musulmana presentan conflictos relacionados con la sátira gráfica, especialmente si se aborda la cuestión religiosa (en Arabia Saudí y Kuwait la publicación de chistes que cuestionaban la existencia de Dios causó problemas hasta el punto de que, en el segundo caso, se produjeron ataques de fundamentalistas a la sede del periódico *Arab Times*). El largo conflicto palestino-israelí también desencadena duras consecuencias en el campo del dibujo de prensa: por ejemplo, el veterano dibujante palestino Babaa Al Boukhari fue asesinado durante su exilio en Londres en 1987. Este artista, que publicaba sus enérgicos comentarios visuales en el rotativo *Al Quds*, era el más conocido dibujante político del mundo árabe. Según el informe que manejamos, se calcula que en Israel es prohibido el 20% del trabajo de los humoristas gráficos. En otros puntos, se dan otros casos graves como el de un dibujante que fue quemado vivo en Turquía en 1993. También se habla de encarcelamientos en India, Irán y Turquía, de disturbios contra los responsables de la publicación de viñetas en China (1992) o de medidas tan surrealistas como la prohibición en Camboya de representar a los políticos como animales en 1994.

Por otra parte, tampoco abundan los datos sobre el continente africano, y es cierto que las noticias que llegan suelen estar motivadas también por actos represivos. Por nuestra parte, podemos hablar con más conocimiento del humor gráfico de los países más cercanos, como

Marruecos, Argelia o Egipto, muy influido, como sus sistemas de prensa, por su pasado colonial. Precisamente, el humor periodístico crítico marroquí saltó a la palestra en fechas recientes a raíz de otro suceso escandaloso: el encarcelamiento del periodista marroquí Alí Lmrabet, director de las revistas satíricas *Demain Magazine* (en francés) y *Dumán* (en árabe). El caso de Lmrabet es ciertamente complejo, tanto por su condición de periodista más que de colaborador gráfico y por las características de las publicaciones en las que ejercía su labor, como por las propias circunstancias políticas de su país. En mayo de 2003, Lmrabet fue condenado a cuatro años de prisión por atentado al régimen monárquico y a la integridad territorial de Marruecos y ultraje a la persona del rey²⁷⁵. El motivo de tan dura sentencia fue la publicación de viñetas, caricaturas y fotomontajes satíricos que parodiaban la figura de Mohamed VI y que criticaban el abuso que supone el presupuesto real, además de artículos sobre esta cuestión y una entrevista a un izquierdista marroquí que se declaraba republicano. Además, el mismo tribunal prohibió las dos publicaciones que Lmrabet dirigía, y que se contaban, por difusión, entre las más populares de Marruecos. *Demain*, era la segunda revista en francés más leída tras *Le Journal*, considerada asimismo insumisa al poder alauí, y *Dumán*, ocupaba el tercer puesto tras *As Sahifa* y *Al Ayam*, también disidentes. Los semanarios dirigidos por Lmrabet han sido comparados con *Hermano Lobo* y *Le Canard enchaîné* por diferentes razones. A la primera, se asemejan en el contexto político, pues *Hermano Lobo*, lanzada en 1972, realizaba una similar demanda de libertades en un régimen en transformación pero reacio a concesiones y preocupado por la imagen proyectada tanto en el interior como fuera de sus

²⁷⁵ Tras la apelación, en junio de 2003, la condena fue rebajada a tres años que Lmrabet cumplía en la cárcel de Salé en Rabat hasta enero de 2004, fecha en que fue indultado. Durante su reclusión, Lmrabet continuó reclamando sus derechos, lo que le llevó, entre otras medidas, a declararse dos veces en huelga de hambre. Hasta el momento de su liberación, el gobierno marroquí desoyó las demandas de Lmrabet y de los organismos internacionales pro derechos humanos, los sindicatos y los profesionales que lo apoyaban, encabezados por el *Comité de Apoyo a Alí Lmrabet* (www.uab.es/ceii). Como era de suponer, el cierre decretado a sus publicaciones sigue vigente.

fronteras. Y, sobre todo, nos recuerdan a *Le Canard enchaîné* por completar la crítica humorística con valientes investigaciones que denuncian las corrupciones e injusticias del sistema. En cualquier caso, la realidad marroquí difiere de lo que fueron en su momento los casos español y francés, pues el proceso de consecución de libertades que se estaba abriendo camino tímidamente en Marruecos choca con la escena internacional actual, preocupada por el mantenimiento de la seguridad -en especial la de los pocos privilegiados a quien beneficia el régimen-. Los atentados de mayo de 2003 en Casablanca han acabado de agravar la situación. El resultado es un recorte de libertades civiles que, con el pretexto de la lucha contra el terrorismo, afecta de lleno a los derechos fundamentales, entre ellos la libertad de expresión.

Pero antes que Lmrabet, otros miembros del reducido panorama humorístico marroquí se han visto en situación similar. Por ejemplo, Ahmed Sanussi, apodado Bziz, un cómico todoterreno muy popular en Marruecos. Especializado en sátira política, está vetado en televisión desde los 80 y la revista que publicaba, *La Huppe*, acabaría también siendo prohibida. Sanussi, fue colaborador de *Demain* y *Duman*, pero actualmente sus críticas al poder sólo son distribuidas en cintas de casete por vendedores ambulantes. Según la organización de defensa de los derechos humanos norteamericana Human Rights Watch es el artista más censurado de Marruecos²⁷⁶.

Así las cosas, el humor practicado en la Argelia de hoy sería impensable en Marruecos. En este otro país magrebí, que vive cierto aperturismo bajo el mandato de Buteflika, al menos se permiten las críticas contra el presidente. El dibujante más popular del país, Dilem, las vierte casi a diario en la última página del periódico *Liberté*²⁷⁷. Hasta hace muy poco, ser humorista gráfico en Argelia resultaba altamente peligroso: sólo a

²⁷⁶ CEMBRERO, I., "El artista más censurado. Bziz, una voz muy popular en Marruecos", en *Domingo*, suplemento de *El País*, 22-VIII-2004, p. 12.

²⁷⁷ VALENZUELA, J., "Argelia tras el vendaval", en *El País Semanal*, 15-XII-2002, pp. 52-64.

mediados de los noventa el dibujante Guerrovi Brahim, del periódico *El Moudjahid*, apareció asesinado tras varios días de secuestro, otro dibujante, Sid Ali Malouah, sufrió varios intentos de atentado y a Lamari Chawki, de *La Tribune*, una viñeta le costó la cárcel y la suspensión de su periódico.

En Egipto, que algunos consideran la cuna de la caricatura, el impulso del dibujo satírico como lo concebimos hoy está influido por la ocupación británica. Pero también allí se utiliza como instrumento reivindicativo de la liberación nacional, con la edición de un panfleto caricaturesco en blanco y negro, obra de Rida y Abdul Samee. A principios de los 50 surgen dibujantes como Salah Jaheen, George Al-Bahgouri, Nag Al-Ali y Bahgat Othman, que pretenden expresar sus preocupaciones sociales y políticas y denuncian su descontento ante el poder. El humor gráfico egipcio actual trasciende en menor medida que el de sus países vecinos, posiblemente debilitado por una ley de prensa de 1995 que prohíbe la crítica a instituciones y cargos públicos, tanto desde las columnas de opinión como desde las viñetas²⁷⁸.

Para acabar este recorrido, efectuamos un brusco aunque obligado desplazamiento geográfico, para abordar una breve referencia al humor gráfico en Oceanía. En Australia, siguiendo el estilo de las publicaciones británicas, surge en el siglo XIX una considerable industria periodística que de inmediato incorpora caricaturistas en sus plantillas. La sátira de costumbres, ejercida por dibujantes como G. R. Ashton o Phil May, ambos para *The Bulletin*, tendrá allí una gran acogida popular. Asimismo, David Low, a quien ya hicimos mención al abordar el humor gráfico británico de principios del XX, era de origen neozelandés, y colaboró primero para el *Sydney Bulletin* hasta su marcha a Inglaterra, donde, como hemos visto, cosechó gran prestigio. Ya en los años veinte, las caricaturas más afamadas corresponden a Jimmy Bancks, que publica en el periódico *The Sydney Sunday Sun*, donde dibujará la primera tira australiana, *Ginger Meggs* (1921). Su gran éxito la llevó a editarse en otros países como Canadá o

²⁷⁸ "WittyWorld's Research on Censorship", en WittyWorld International Cartoon Center (<http://www.wittyworld.com/cnsrshp.html>).

Estados Unidos, lo que permitió a Bancks convertirse en una celebridad que se dedicó a otorgar becas de estudios para ayudar a artistas que, como él en sus comienzos, careciesen de medios²⁷⁹. Asimismo, aunque nacido en Estados Unidos, uno de los dibujantes más representativos será Stan Cross, por la caracterización de personajes típicos de la sociedad australiana. Ya en tiempos recientes, destacamos a Nicholson, que publica sus viñetas en *The Australian*.

6.3. El humor gráfico en España desde sus orígenes hasta el franquismo

6.3.1. Antecedentes e inicios

A lo largo de los apartados anteriores sólo se ha aludido al caso español en muy concretas ocasiones. A continuación nos referimos individualmente a este aspecto, fundamental para nuestro estudio, con el fin de ofrecer una visión de conjunto lo más completa posible. Nos detendremos en la etapa de la dictadura franquista, pues lo concerniente al humor gráfico a partir de la transición formará parte del capítulo siguiente, al coincidir con la época en la que centramos nuestro estudio.

Para situar los precedentes del humor gráfico en España podemos tomar dos referencias principales. Por una parte, si nos ceñimos a la aparición de relatos apoyados por dibujos, hemos de remontarnos a estampas populares como las aucas y aleluyas²⁸⁰. Por otra parte, y

²⁷⁹ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et all., *op. cit.*, p. 253.

²⁸⁰ Ambas manifestaciones tradicionales se caracterizan por la presentación de un texto compacto y muy descriptivo e imágenes estáticas, ilustrativas. Viviane Alary define las aucas como “estampas populares difundidas en Cataluña y Comunidad Valenciana”. ALARY, V., “La historieta en España: del presente al pasado”, en BALLESTEROS, A. y DUÉE, C., (coord.), *op. cit.*, p. 38. Aunque debemos hacer notar que Alary no hace alusión a que se trataban de “juegos de la oca”, como indica el término *auca* y nos recuerda J. A. de Laiglesia. Este autor señala que tan curioso fenómeno profano de la imaginería española se mezclará con las aleluyas. Éstas consistían en estampitas religiosas que se arrojaban por las calles al paso de las procesiones. Contenían en principio breves composiciones poéticas sobre la vida de la Virgen y los santos, pero, influidas por las aucas, pasarán a tratar otras

consideramos que es la vertiente más interesante en nuestra investigación, si entendemos como caricaturesca la utilización con fines críticos de un dibujo exagerado y grotesco, podríamos considerar como precursor al propio Francisco de Goya, con sus series *Los caprichos* (1793-1798) y *Los desastres de la guerra* (1810-1814)²⁸¹. En todo caso, coincidimos con Miguel Ángel Gamonal cuando observa que la importancia de Goya para el dibujo satírico se sitúa más en el campo de la búsqueda de posibilidades expresivas (“lo monstruoso verosímil”, lo fantástico, lo feo, lo absurdo)²⁸².

La inestabilidad del país explica un cierto retraso con respecto al desarrollo de la prensa caricaturesca en naciones como Inglaterra o Francia, ya que en España la eclosión del periodismo satírico ilustrado se sitúa hacia finales del siglo XIX, por razones que especificamos más adelante. En cualquier caso, hemos de destacar ejemplos de una prensa satírica incipiente en el siglo XVIII, por la profusión de invectivas, críticas, parodias y humor –de carácter literario, no gráfico- en publicaciones como *Gaceta de Todas Partes* (1726), *Gaceta de Bormujos* (1727), *El Duende Crítico de Madrid*, (1735), *El Pensador* (1762) o *El Censor* (1781). Ya a principios del siglo XIX, la Guerra de la Independencia²⁸³ y las Cortes de Cádiz abonan el surgimiento en la propia ciudad andaluza de la *Abeja Española* (1812), que se toma como el auténtico inicio en España de la prensa dedicada a la sátira

cuestiones (políticas, históricas, teatrales, taurinas, científicas, pedagógicas, morales, recreativas). LAIGLEISA, J. A. de, *El arte de la historieta*. Madrid: Doncel, 1964, p. 10. Según Alary, la parte textual que completaba el dibujo de las aleluyas la conformaban versos pareados octosilábicos. ALARY, V., *op.cit.*, p. 38. Por último, como nos recuerda Antonio Martín, aucas y aleluyas coexisten con otras manifestaciones de la imprenta tradicional como la literatura de cordel, los pliegos de soldados o los gozos. MARTÍN, A., *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 12.

²⁸¹ Así lo hace Baudelaire al incluir a Goya entre los caricaturistas extranjeros que analiza en su ensayo. BAUDELAIRE, Ch., *op. cit.* 117-123.

²⁸² GAMONAL TORRES, M. Á., *op. cit.*, pp. 55-57.

²⁸³ Como forma de resistencia a la invasión napoleónica se imprimen las llamadas *Hojas sueltas*, xilografías cuyos irónicos títulos dicen mucho del dibujo que contenían: *El Arlequín de Europa*, *La salida del rey ambulante y su legión devota*, *Napoleón trabajando para la regeneración de España*, *Napoleón y Godoy*, *Fiesta de toros en España*, *Matador corso en peligro*. FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El Parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004, p. 508.

política²⁸⁴. Existen autores que contradicen esta versión, pues Manuel Barrero señala que en julio de 1808 se publicó en Sevilla *Linterna Mágica*, burla hacia los invasores franceses, y en el mismo 1812, *La Píldora*, periódico antirreformista, *El Tío Tremenda* o *Los críticos del Malecón*²⁸⁵.

En los años veinte, el Trienio Liberal propicia un gran desarrollo de la prensa, destacando entre la de carácter satírico sobre todo *El Zurriago*, fundada en Madrid en 1821 por Félix Mejía y Benigno Morales -y que, como modelo, extendió los “zurriagazos” por Granada, Zaragoza, Cádiz o Tenerife-. También despuntan *El Mochuelo literato* (1820), *El Gato Escondido* (1820), *La Holla podrida* (1820), *La Periodicomanía* (1820), *La Tercerola* (1821) o *La Bandera Española* (1823). Todas ellas tienen en común su irreverencia con el poder y su precariedad, pues su permanencia fue tan corta como sus tiradas²⁸⁶. En esta misma época surgen periódicos satíricos en contestación a otros –con la réplica presente en la misma cabecera, eligiendo un título antitético-. Por ejemplo, en ciudades como Granada nace *El Duende* y en Sevilla continúa *El Tío Tremenda*, con sus contrarréplicas *El mata-duendes* y *El antitremenda*²⁸⁷.

6.3.2. La prensa satírica entre la obra personal y el proyecto empresarial. De *Fray Gerundio* a *Gedeón* (1837-1895)

Ya centrados en el tercio medio del siglo XIX, el periodismo ilustrado ofrece al público casi la única posibilidad de acceder a informaciones, conocer realidades distantes e incluso los rostros de quienes deciden sobre

²⁸⁴ Véase LLERA RUIZ, J. A., “Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde *El Duende Crítico de Madrid* hasta *Gedeón*”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 9, 2003, pp. 203-214; SÁIZ, M. D., “La prensa satírica en la España del siglo XIX”, en DOMINGO, J. y MORENO, T. (coords.), *150 años de prensa satírica*. Madrid: Ed. Centro Cultural de la Villa, 1991, pp. 37-45.

²⁸⁵ Estudio inédito citado en FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *op. cit.*, p. 508.

²⁸⁶ FUENTES, J. F., “Prensa satírica del Trienio Liberal”, en DOMINGO, J. y MORENO, T. (coords.), *op. cit.*, pp. 31-36.

²⁸⁷ Véase CHECA GODOY, A., *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1991.

sus vidas, muchas veces, desde sus caricaturas. Recogemos en este punto la propuesta de periodización de la prensa ilustrada planteada a grandes rasgos por Antonio Laguna. Este autor considera que existen tres periodos fundamentales en su evolución durante el siglo XIX: “diremos que en el principio, años treinta, fue publicación semanal ilustrada con grabados; que luego, años sesenta, se le unió la publicación satírica ilustrada con caricaturas; y que a fines del siglo XIX, la prensa ilustrada devino revista gráfica mientras la prensa satírica se acicalaba con color”²⁸⁸.

Ciertamente, además de cuestiones meramente políticas que influyeron durante todo el siglo XIX en el desarrollo de la prensa por la variable situación de la libertad de expresión²⁸⁹, hemos de atender a razones de carácter práctico, como el abaratamiento de los costes que propicia la implantación de la técnica litográfica. Éste método se impondrá en España hacia la década de 1840. Poco antes, se ilustraban publicaciones con la más costosa técnica del grabado, y que constituyen también experiencias notables de unión del elemento gráfico y el literario: *El Artista*, creado por Federico de Madrazo y Eugenio Ochoa (1835), el *Semanario Pintoresco*, fundado por Mesonero Romanos en 1836 -en él aparecerán algunas caricaturas, ya litográficas, de Leonardo Alenza-, *El Museo de las Familias* de Francisco de Paula Mellado o el *Museo Universal* (1857)²⁹⁰. En ellas, una

²⁸⁸ LAGUNA PLATERO, A., “El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social”, en *Revista Científica de Información y Comunicación*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 111-129.

²⁸⁹ Sería complejo abordar aquí la cuestión de la legislación de prensa a lo largo de todo el siglo XIX. Simplemente dejamos constancia de la oscilación entre periodos de mayor libertad, y por tanto, proliferación de la prensa (Guerra de la Independencia, Trienio Liberal, Bienio Progresista, Sexenio Revolucionario) y etapas caracterizadas por el dominio de la censura (periodos de reinado de Fernando VII, Década Moderada). Esta situación fluctuante sólo se estabilizará en la Restauración, merced en gran parte, a la ley de imprenta de 26 de julio de 1883. Véase SEOANE, M. C., *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1996; PIZARROSO QUINTERO, A., “Evolución histórica de la prensa en España”, en PIZARROSO QUINTERO, A. (coord.), *Historia de la prensa*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1994, pp. 259-330.

²⁹⁰ DOMINGO, J., “150 años de prensa satírica española”, en DOMINGO, J. y MORENO, T. (coords.), *op. cit.*, pp. 14-15.

generación de dibujantes de prensa da fe de la actualidad con ilustraciones básicamente no humorísticas, sin intención crítica.

Con el establecimiento de la libertad de prensa propiciado en 1837 tras la revolución de La Granja, aparecen algunas revistas humorísticas de relieve: sobresale *Fray Gerundio*, obra exclusiva de Modesto Lafuente, a la que da nombre el personaje de un monje exclaustrado por la desamortización de Mendizábal, cuyos diálogos con su antagonista Tirabeque hicieron tremendamente popular. En la parte gráfica, de la que se ocuparon A. Gómez o Fernando Miranda en los dibujos y Félix Batanero y Vicente Castelló como grabadores, las ilustraciones son todavía subsidiarias de la parte textual. Aunque *Fray Gerundio* aparece en León, al año de su aparición se traslada a Madrid. Desde allí, crea escuela con la aparición de títulos inspirados en ella como *Fray Junípero*, *Fray Supino Claridades*, *Fray Tinieblas*. Otras publicaciones satíricas del momento son *El Mata-Moscas* (1837), *El Guirigay* (1839) de Luis González Bravo, o *El Cangrejo* (1841). Después irán surgiendo los periódicos del círculo del editor y eventual dibujante Wenceslao Ayguals de Izco: *Guindilla* (1842), *La Risa* (1843), *La Carcajada* (1843), *El Fandango* (1844), *El Tío Camorra* (1847)²⁹¹.

En la ciudad de Cádiz el periodismo satírico sigue siendo relevante (*El trueno*, *El infierno*, ambos de 1845). En Málaga en 1842 se edita un periódico satírico decenal llamado *El diablo* que se mantiene durante medio año aproximadamente y que en su línea editorial mostrará simpatías republicanas –sus redactores eran los mismos que los del periódico radical *El despertador malagueño*-. Surge también una réplica contra *El diablo* que se editó bajo el título *El arcángel*, redactado por colaboradores del diario *La opinión pública*.

²⁹¹ Pueden encontrarse más datos sobre las publicaciones de Wenceslao Ayguals de Izco y sobre otros periódicos satíricos de su tiempo en RUBIO CREMADES, E., “La publicación de *La Risa* en el contexto de la prensa satírica y festiva de la primera mitad del siglo XIX”, en MONTESA, S., (dir.) *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2003, pp. 93-115. Este trabajo resalta especialmente la labor de los colaboradores literarios, pero constituye una completa síntesis de la prensa satírica del momento.

Por último, ha de citarse el curioso caso del periódico clandestino *El Murciélago*, implacable con Isabel II, el marqués de Salamanca, y en especial la reina madre María Cristina. Entre los caricaturistas, muy toscos todavía, el ya mencionado Miranda, Juan Vallejo y Urrabieta²⁹².

Durante el bienio progresista, destacará sobre todo *Padre Cobos* (1854), publicación moderada de violento final, que junto a la progresista *Fray Gerundio* y la republicana *Gil Blas* conforman los mejores ejemplos de periodismo satírico del XIX. Sin duda, el auténtico arranque del humor gráfico español sólo tendrá lugar con la aparición de la última publicación mencionada, *Gil Blas* (1864). Este “periódico político satírico” fundado por miembros del Partido Demócrata Español, publicaba una caricatura interior de media página o página entera, obra habitual de Francisco Ortego. También firmarán en *Gil Blas* Pellicer, los hermanos Daniel y Alfredo Perea, Giménez o Llovera. La principal novedad, de la mano de Ortego, será la utilización del dibujo como elemento autónomo, no completando al texto²⁹³. Imitando a *Gil Blas*, emergen *Jeremías* (1866), *El Cencerro* (desde 1863 en Córdoba y en Madrid a partir de 1870) e incluso un intento de incorporación de la caricatura a la prensa diaria en la edición de los lunes de *Las Novedades*, “por el estilo y tamaño de las del periódico francés *Le Charivari*, anticipándose en cierta manera a los *Lunes de El Imparcial*”²⁹⁴. En Andalucía se vive un auténtico apogeo de la prensa satírica con títulos como los sevillanos *El Tío Clarín*²⁹⁵, *El Loro*, *La Tijera*, *Fray Patricio*, *El Tío Leña*, *El mico*, *El mangón*, *El Bu*, *El Gato*, *La Corneta*; en Granada, *El Revólver*, *El Tío*

²⁹² DOMINGO, J., *op. cit.*, p. 16.

²⁹³ CONDE MARTÍN, L., *Historia del humor gráfico en España*. Lleida: Milenio, 2002, p. 73; LLERA, J. A., *art. cit.*, p. 209; DOMINGO, J., *art. cit.*, p. 16.

²⁹⁴ SEOANE, M. C., *op. cit.*, p. 177.

²⁹⁵ Publicación que ha sido objeto de una investigación monográfica: GARRIDO CONDE, M. T., *La prensa satírica en Sevilla durante el siglo XIX: estudio monográfico del periódico “El Tío Clarín”*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, 1999. Tesis doctoral inédita.

Carando, La Pulga, Los hijos de la tía Mari Ignacia; en Córdoba, *El Aguijón* y el ya mencionado *El Cencerro*; de Málaga es *La cachiporra*²⁹⁶.

Es en este contexto en el que nace un nuevo profesional del periodismo, especializado en el dibujo humorístico. Las colaboraciones de estos primeros profesionales, que alcanzan gran popularidad, estarán por lo general basadas en la modalidad más representativa del momento, la caricatura costumbrista. Aunque hemos de resaltar que, en sus funciones de periodista gráfico, el dibujante-caricaturista podía ejercer tanto de ácido crítico de la sociedad, como de testigo que aportaba la imagen de un suceso²⁹⁷.

El triunfo de *La Gloriosa* va a propiciar la desaparición de las trabas económicas y administrativas que exigían fuertes depósitos previos para la creación de periódicos, lo que favorece la multiplicación de las publicaciones satíricas, que inician su consolidación. Así, a partir de 1868 la prensa humorística ilustrada, mejorada por la incorporación de la cuatricromía, prospera con títulos entre los que sobresale especialmente *La Flaca* (Barcelona, 1869). Su título alude paródicamente a *La Gorda* (1868), publicación satírica carlista –como *El Papelito, La Linterna* o *El Apagador*–, pero desprovista de caricaturas. *La Flaca*, de talante federal, tendrá como víctimas predilectas a la monarquía, el clero, los militares y la figura de Juan Prim, pero, pese a las sanciones, conseguirá perdurar hasta 1876, aunque cambiando de cabecera. De cualquier modo, para Valeriano Bozal, el verdadero protagonista de *La Flaca* será el pueblo, lo que supone una importante transformación²⁹⁸.

También caracterizadas por una gran longevidad y por estar radicadas en Cataluña surgen las emblemáticas *La Campana de Gràcia* (1870) y, algo

²⁹⁶ CHECA GODOY, A., *ibid.*

²⁹⁷ Esta combinación se opera perfectamente en el ejemplo de Tomás Padró, caricaturista de *La Flaca* y *La Campana de Gràcia* y dibujante a su vez de *La Ilustración Española y Americana*, que, como tal, dejó constancia, por ejemplo, de la llegada de Amadeo de Saboya a España. MARTÍN, A., *op. cit.*, 1978, p. 13.

²⁹⁸ BOZAL, V., “El arte popular en la España del siglo XIX”, en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 218, pp. 276-301, cit. en LLERA, J. A., *art. cit.*, p. 210.

más tarde, *L'Esquella de la Torratxa* (1879). La primera, que no se extinguirá hasta 1934, llegando a tener una tirada superior a los veinte mil ejemplares²⁹⁹, cuenta con dibujantes de la talla de Tomás Padró, Apel·les Mestres, Pellicer, Feliú Elías (Apa) o Pere Yunglada. Republicana y escrita en gran parte en catalán, debe su nombre al bombardeo sobre el barrio de Gràcia que destruyó su campanario y lo convirtió en un símbolo. En cuanto a *L'Esquella de la Torratxa*, pese a haber surgido en uno de los periodos de suspensión de la anterior, resistirá hasta 1939. Al pertenecer a la misma editorial, ambas compartían colaboradores³⁰⁰.

Datan también del periodo revolucionario algunas revistas valencianas de carácter efímero: *El Tío Mingolo* (1869), *El Tío Pesquis* (1873), *El Tío Cavila* (1873), *Don Manuel* (1874) o *La Víbora* (1869 y 73). Sus títulos, responden a la tendencia de la época de inspirarse en nombres de personajes populares o de animales³⁰¹.

En Andalucía, rara es la ciudad que no contabiliza algún periódico satírico, especialmente de tendencia federal: en Sevilla destacan *La zurra*, *El milano*, y, sobre todo, *El Padre Adán*, que llegó a mantenerse durante dos años; en Málaga, *Juan sin miedo* o *El escándalo*; en Cádiz, *Perico el revolucionario* y *Mefistófeles*; en Granada, *Los pollos del tío Martín* y *El queso de bola*; en Huelva *La pitorra* y en Jaén *El sinapismo*. La prensa carlista tendrá también en Sevilla cabeceras satíricas (*La nana*, *La boina*) e incluso surge en Cádiz un periódico defensor de la derrocada dinastía borbónica, *El perro de Terranova*³⁰².

La España de la Restauración verá el máximo apogeo del periodismo satírico. Quizá algo menos exaltado y más festivo, por la distensión de la vida pública, el humor gráfico acapara espacios fijos en los diarios y revistas

²⁹⁹ LAGUNA PLATERO, A., art. cit., p., 118.

³⁰⁰ CONDE MARTÍN, L., *op. cit.*, pp. 74-75.

³⁰¹ LAGUNA PLATERO, A., art. cit., p., 117. M^a Dolores Sáiz se extiende algo más en el análisis de los curiosos títulos y subtítulos de las revistas satíricas españolas. Véase SÁIZ, M. D., *op. cit.*, pp. 37-45.

³⁰² CHECA GODOY, A., *op. cit.*, 157-158.

ilustradas, y sigue aflorando en semanarios especializados³⁰³. Por todo el país se suceden las publicaciones ilustradas de corte humorístico, con curiosos títulos que encierran el sabor de su época: En Barcelona, nacen *Lo Nunci*, *El Loro*, *La Cotorra*, *Barcelona Cómica*, *El Busilis*, *La Saeta*, *La Mosca*, *La Semana Cómica*; en Sevilla, *El látigo*, *El disparate*, *El dómene Lucas en la Giralda*, *La Giralda*, *El gorro frigio*, *La campana gorda*, *La panza*, *El Pum*, *Juan Lanas*, *Barba Azul*, *Agua va*, *El andaluz*, *El sereno*, *Sevilla Cómica*, *Juan del Pueblo*, *El Giraldillo*; en Cádiz, *La mano negra*, *El inocente*, *El camaleón*, *El zurdo*, *Juan Palomo*, *El mosquito*, *El escándalo*, *Fray Tranquilo*, *El diablo cojuelo*; en Málaga, *El País de la Olla*³⁰⁴, *Málaga Cómica*, *El Monstruo*, *El Microbio*, *El País de los Papamoscas*, *Málaga Alegre*, *Gedeoncito*, *La Cotorra*, *El caballero andante*, *La linterna*, *El Manatí*; en Granada, *Granada Cómica*, *Andalucía Alegre*, *Granada Alegre*, *La Pulga*; en Valencia, *La Traca o Valencia Cómica*; en Madrid, aparecen *La Filoxera*, *El Buñuelo*, *Madrid Alegre*, *La Bayoneta*, *El Tío Verdades*, *La Risa* y, especialmente, *Madrid Cómic* (1880), *La Broma* (1881) y *La Caricatura* (1884). La primera, que permanecerá hasta 1923, llegará a su cumbre bajo la dirección de Sinesio Delgado y con Ramón Cilla como dibujante estrella, recordado sobre todo por sus figuras de cabeza desproporcionada y sus burlas a costa del arquetipo de los cesantes. La segunda, más política, significa el despegue de Demócrito (Eduardo Sojo) y Mecachis (Eduardo Sáenz Hermúa). Finalmente, *La Caricatura*, en la que predominaba casi por completo el dibujo, supondrá la consolidación de Mecachis, su principal responsable, junto a otros humoristas gráficos como Urrutia, Arreche, Redondo, Moya, Barástoli, Velasco o Souto³⁰⁵. También hay que resaltar la aparición de *El Motín* (1881), semanario de marcada tendencia republicana y anticlerical, fundado por Juan Vallejo y José Nakens.

³⁰³ SEOANE, M. C., *op. cit.*, p. 271.

³⁰⁴ Objeto de un completo estudio monográfico: ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*. Málaga: Arguval, 1990.

³⁰⁵ MARTÍN, A., *op. cit.* p. 20.

Aún no comentada, cierra el siglo la publicación madrileña *Gedeón* (1895), que constituye, en palabras de José Antonio Llera, “el primer proyecto de periodismo moderno, de empresa”³⁰⁶ dentro de los semanarios humorísticos. Recurre también al personaje-máscara, en este caso los diálogos de Gedeón -dibujado por Sileno (Pedro Villahermosa)- y su sobrino Calínez, para comentar la actualidad política. Para evitar los ataques de la revista, en 1904, el gobernador civil de Madrid, duque de Tovar, se convierte en su propietario. Es entonces cuando empiezan a publicar en la revista Tovar, Vera o Xaudaró. Definitivamente, en 1909, *Gedeón* pasa a manos de Torcuato Luca de Tena, que lo convierte en el más prestigioso semanario satírico español hasta la llegada de *La Codorniz* en 1941³⁰⁷.

Publicaciones como *Gedeón*, volvieron a aportar un toque incisivo al humor político del convulso fin de siglo español, marcado por el desastre colonial. Al tiempo, revistas de diversa temática van incorporando secciones más amables de humor gráfico e historietas³⁰⁸: desde la que sería continuación del *Museo Universal*, de excelente calidad temática y gráfica, *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), hasta *La Semana Cómica* (1897), *Blanco y Negro* (1891), *Pluma y Lápiz* (1893) o *La Gran Vía* (1893), donde adquirirían un mayor carácter de comentario político nacional e internacional. Además, no sólo se publica material original de autores españoles, sino que se reproducen en diversas ediciones trabajos de extranjeros como Caran D’Ache o Wilhelm Busch, que servirán de influencia y harán evolucionar el humor gráfico en España.

³⁰⁶ LLERA, J. A., art. cit., p. 213.

³⁰⁷ LLERA, J. A., *ibid.*

³⁰⁸ Algo antes, en 1873, sitúa Antonio Martín la primera historieta –relato en imágenes-española, obra de Josep Lluís Pellicer y publicada en *Mundo Cómico* bajo el título de “Por el coracero”. La historia ocupa diecisiete viñetas sin recuadrar en una doble página central y su novedad radica en que los textos colocados al pie son diálogos que complementan a la imagen. Todo ello, recordemos, veinte años antes de Outcault y su *Yellow kid* y en contra, pues, de la tendencia generalizada que defiende el globo como elemento determinante de la historieta. VV. AA., *Tebeos: los primeros cien años*. Madrid: Biblioteca Nacional, Anaya, 1996, 213.

Por último, también hemos de referirnos a las primeras revistas o álbumes de recopilación de historietas humorísticas, antecedentes de los tebeos: *Granizada* (1880), serie de cuadernos de historietas dibujadas por Apeles Mestres, más tarde recogidas de forma unitaria; *Cuentos Vivos* (1898), también una recopilación de Mestres; *La Gazeta de los Niños* (1898) y *La Saeta* (1898) o *La Lectura Dominical* (1894), que acogieron historietas de Xaudaró, Mestres, Cilla y Navarrete, entre otros³⁰⁹.

6.3.3. El siglo XX: periodos de alternancia entre humor gráfico evasivo y combativo (1898-1975)

6.3.3.1. Principios de siglo (1898-1923)

Aunque la pérdida de las colonias había supuesto un auténtico filón para los caricaturistas del momento³¹⁰, la actitud grave de la España del 98 no procuraba un caldo de cultivo especialmente provechoso para el humor gráfico del nuevo siglo. Perduraron las publicaciones que habían triunfado hasta entonces (*Gedeón*, *La Campana de Gràcia*), pero no se crearon muchas más³¹¹, a excepción de las dedicadas a un nuevo tipo de caricatura,

³⁰⁹ CONDE MARTÍN, L., *op. cit.*, pp. 80-81.

³¹⁰ "El Desastre del 98" cobró un amplio protagonismo en las caricaturas de periódicos de España y otros países como Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, México, Venezuela o Argentina. Así lo demuestra el material que, con motivo del centenario del conflicto, fue objeto de una exposición organizada por el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica (CEXECI) que recorrió la mayoría de los países mencionados y algunos más entre 1998 y 1999.

³¹¹ Conocemos los casos de las publicaciones sevillanas *La fusta* (1898-1902) y especialmente, *Don Cecilio*, de inusual longevidad (1899-1922). De Cádiz, *El cocinero* y *Cádiz Alegre* de 1898 y *El muñeco* de 1899. CHECA GODOY, A., *op. cit.* En Málaga surge en 1898 una nueva publicación satírica bajo el significativo nombre de *El Torpedo* y con el subtítulo "Semanario satírico ilustrado de Málaga. Periódico de batalla, sin muertos, ni heridos". *El Torpedo* tuvo una duración breve –entre julio y septiembre de 1898-. Se ve obligado a silenciar las referencias a la guerra de Cuba desde el mes de agosto por la

la de carácter galante o pseudoerótico. Surgen así, las llamadas revistas sicalípticas de las que son muestra títulos tan descriptivos como *La Hoja de Parra*, *Vida Galante*, *Flitz*, *Chicharrito*, *Iris*, *Don Juan*, *Eva*, *KDT* o *¡Venga Alegría!*, en las que publicaban chistes e ilustraciones Gascón, Opisso, Prat, Passarell, Donaz, Bon o Robert.

La prensa satírica con intención política empieza a languidecer, empujada por el cambio en el modelo periodístico. Como afirma Juan Antonio García Galindo: “Mientras aquel periodismo satírico, como modalidad del periodismo de opinión, inducía generalmente al lector a implicarse y a vincularse intelectual y políticamente con el periódico, el nuevo periodismo evita que el lector se comprometa con ninguna de las informaciones (salvo en las páginas de opinión de los diarios, o en las ocasiones que lo requiera el propio periódico), y por tanto que éste tome partido alguno. La crisis por la que viene atravesando el periódico político en sentido estricto, afecta del mismo modo al tipo de periodismo satírico que hemos conocido hasta el momento. El humorismo intrascendente y no comprometido sustituirá, en esta cambio de orientación al incisivo periodismo satírico”³¹². Pero no sólo las transformaciones en la estructura de la comunicación, también las restricciones a la libertad de expresión, como la censura, medio de vigilancia y protección por parte de la clase política ante las posibilidades críticas del periodismo satírico, van a contribuir a la decadencia del género en sucesivas etapas.

Así pues, dentro del panorama de la primera década del siglo XX, se acusa una ralentización en el surgimiento de nuevos títulos en comparación con etapas anteriores. Pocas publicaciones merecen ser mencionadas, baste decir que el sector de prensa relacionado con el humor gráfico que vivirá el

censura que el Gobierno impondrá hacia el final del conflicto (el armisticio se firma el 12 de agosto). Así pues, *El Torpedo* se concentra en la temática local zarandeando la vida social y política del municipio y denunciando la corrupción que, según este semanario, caracterizaba a la política local. Véase GARCÍA GALINDO, J. A., *Prensa y sociedad en Málaga (1875-1923)*. Málaga: 1995.

³¹² GARCÍA GALINDO, J. A., *op. cit.*, p. 233.

mayor impulso serán los suplementos y revistas infantiles³¹³. En todo caso, dos publicaciones catalanas de humor para adultos serán las más recordadas, la primero picaresca y más tarde política *Papitu* (1908) y *Cu-Cut*

³¹³ Éste será un mercado en imparable auge, sobre todo a lo largo de la primera mitad del siglo XX, en el que en buena parte de los casos, repiten los mismos dibujantes que en las publicaciones para adultos. Sin extendernos demasiado en estos productos tan especializados, efectuamos un somero repaso desde principios de siglo hasta la posguerra: Ya en 1900, *El Álbum de los Niños*, mezclaba historietas extranjeras y españolas. En 1904 aparecen tanto *Monos*, de Madrid, como la revista en catalán, *En Patufet*, profusamente ilustradas. La última ha sido objeto de un trabajo antológico recientemente: SOLÀ DACHS, Ll., *En Patufet: antología*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2003. Asimismo, en 1906 ABC lanza su conocido suplemento infantil, *Gente Menuda*. Después nacerán *Dominguín* (1915), la celeberrima *TBO* (1917) o *Pulgarcito* (1920). Esta revista infantil es la primera que utiliza exclusivamente guionistas y dibujantes españoles, y durante su larga existencia hizo populares a personajes como *El reporter Tribulete*, de Cifré; *Zipi y Zape*, *Doña Urraca* y *Carpanta*, de Escobar; o a *Las hermanas Gilda*, de Vázquez. Volviendo a nuestro repaso cronológico, la editorial Marco lanza *La Risa Infantil*, *Periquito* y *Rin-Tin-Tin*. En San Sebastián, a partir de 1925 se edita la revista *Pinocho*, que incluye muchos de los primeros cómics norteamericanos. También destacan *Macaco* (1927), nueva aventura editorial del inquieto K-Hito, *Jeromín* (1929) y *Pichi* (1930). Los editores de diarios y revistas siguen apostando por el suplemento infantil en experiencias como *Ki-Ki-Ri-Ki* de *El Hogar y la Moda*, *Páginas para Niños*, de *La Revista de Oro*, *Los Chicos*, de *El Mercantil Valenciano* o *Pitusilla* y *Pitusín*, de *La Nación*. A mediados de los 30 el cómic estadounidense desembarca plenamente en España de la mano de la editorial Hispano Americana (*Yumbo*, *Aventurero*, *Tim Tyler*) y de Molino, que publicaba las historietas del imperio Disney. Con la Guerra Civil, llegarán *Flechas* y *Pelayos*, que se publicó entre 1938 y 1949 y surge de la fusión de dos publicaciones, *Flecha* (falangista) y *Pelayos* (carlista), ambas nacidas durante la contienda. De idéntico origen parte *Chicos*, que aparece en 1938, y dio a conocer, entre otros, a dos grandes dibujantes españoles, Freixas y Blasco; De la inmediata posguerra en adelante encontramos las publicaciones de Bruguera, antes llamada El Gato Negro, (*El DDT*, *Tío Vivo*, *El Capitán Trueno*, *Sissi...*) o Editorial Valenciana (*Pumby*, *Jaimito*, *El Guerrero del Antifaz...*). La manipulación comercial y la instrumentalización propagandística influyen en la calidad de las publicaciones infantiles. El sector se reparte entre el desarrollo de productos populares de rígido esquema que proporcionen los beneficios de tan amplio grupo de consumidores y el adoctrinamiento moral y político del público más joven. La perversa mecánica de este mercado en expansión impone además unas condiciones de trabajo abusivas para los dibujantes (Peñarroya, Conti, Jorge, Nadal, Iranzo o Martz-Schmidt, entre los más célebres), que sin embargo siguen produciendo personajes e historias en cantidades ingentes. Es a la luz de estos factores desde donde debe situarse el estudio del tebeo español, inagotable fuente de investigación desde hace años. Véase ALTARRIBA, A., *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa, 2001; GASCA, L., *Los cómics en España*. Barcelona: Lumen, 1969; GUIRAL, A., *Cuando los cómics se llamaban tebeos*. Barcelona: El Jueves ediciones, 2005; LARA, A., *El apasionante mundo del tebeo*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1968; MARTÍN, A., *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; MARTÍN, A., *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glenat, 2000; MARTÍN, A., *Los inventores del cómic español: 1873-1900*. Barcelona: Planeta De Agostini, 2000; RAMÍREZ, J. A., *La historieta cómica de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975; RAMÍREZ, J. A., *El "comic" femenino en España: Arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1975; VV. AA., *Tebeos: los primeros cien años*. Madrid: Biblioteca Nacional, Anaya, 1996.

(1902), célebre por el sonado episodio violento que protagonizó³¹⁴. En el caso andaluz, siguen naciendo periódicos satíricos, también en menor número y, continuando con una tendencia casi general de este tipo de publicaciones, de poca duración: en Sevilla, *El Lápiz rojo* (1908-1909), *A, C y T* (1911-1912), *El Aeroplano* (1911-1913); en la ciudad de Málaga se da la circunstancia de que varios periódicos de este carácter, profundamente arraigados en el ámbito local surgen el mismo año, 1903: reaparece *El Torpedo*, nacen *El Chaparrón* (monárquico), *El Descuaje* (republicano), -que después se llamaría *El Estandarte*-, *El Estilete* y *La Flecha*. Después del auge de los años iniciales de la centuria, escasea la creación de estas publicaciones a partir de 1910, último año en que se da la aparición simultánea de varios periódicos satíricos: *El Garrotín*, *El Moscardón* y *Toribio*.

En la capital van surgiendo otras experiencias como, por ejemplo, *El Mentidero* (1913) de Manuel Delgado Barreto, un intento de periódico satírico conservador para público obrero, que debe su recuerdo sobre todo a la carrera posterior de su fundador³¹⁵. Asimismo, aparecen otros semanarios como *Gente Vieja*, *Alegría*, *El Disloque* o *Don Quijote*.

Pero cada vez se hace más notable la presencia de los dibujantes en los diarios, al estilo de la prensa francesa, británica o estadounidense. Prensa Española, publicará a través de *ABC* (aunque también desde *Blanco y Negro*) ilustraciones “realistas” de Narciso Méndez Briga y de Inocencio

³¹⁴ En 1905 los locales de *La Veu de Catalunya*, donde se imprimía el semanario barcelonés *Cu-Cut* fueron atacados por elementos militares. La publicación resultaba incómoda tanto por secundar el nacionalismo catalán como por la mofa continuada del ejército español desde el fracaso de 1898, y por ello había sido amonestada, aunque levemente. Pero el 25 de noviembre de 1905 las críticas al ejército por su ineficacia -especialmente las que se vertían mediante las viñetas de Junceda- provocaron el ataque de un grupo de soldados a los talleres y la redacción de la publicación, resultando varias personas heridas y ocasionando el destrozo del mobiliario. La crisis política que desató esta agresión impulsó la Ley de Jurisdicciones. Dicha ley, promulgada el 23 de marzo de 1906, sometía a la jurisdicción militar los delitos de injurias u ofensas al ejército a través de cualquier medio impreso, incluidos también grabados y caricaturas. SEOANE, M^a. C. y SÁIZ, M. D., *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 65.

³¹⁵ En cualquier caso, Antonio Martín afirma que tan curiosa pretensión de inculcar el conservadurismo en las masas proletarias tuvo una buena acogida que se tradujo en altas tiradas y la duración del periódico hasta 1921. MARTÍN, A., *op. cit.* p. 79.

Medina Vera así como caricaturas y chistes de Cilla, Gascón, Sancha, Mecachis, Robledano o Xaudaró. Este último, tras triunfar en París, donde se le comparó con Caran D'Ache, se convierte en el humorista fundamental de la empresa de Torcuato Luca de Tena³¹⁶. Diarios como *El Liberal*, *El Debate*, *El Heraldo de Madrid* o los ya citados *Lunes de El Imparcial* suman a su información el chiste político³¹⁷. También en revistas de temática general se incluyen portadas o secciones de humor gráfico, como es el caso de *España* (1915), que además de con las firmas de Baroja, Maeztu, Marañón o D'Ors, contará con el más importante caricaturista político de su época, Luis Bagaría, que aunque nacido en Barcelona, es punto de referencia imprescindible del Madrid de la época³¹⁸. Fuera de la capital, sobresalen otros nombres históricos del humor gráfico: En Galicia, Alfonso Rodríguez Castelao (que cubrió sucesivas etapas en *La Voz de Galicia*, *Suevia*, *El Sol* – donde alcanzó reconocimiento a nivel nacional-, *La Zarpa*, *Galicia*, *El Faro de Vigo*, *El Pueblo Gallego*); en Valencia, otro de los focos principales del dibujo español, sobresale la figura de Folchi (Manuel González Martí), que impulsó por igual “llibrets” de fallas que revistas de arte o, por supuesto, publicaciones satíricas y que fue el director del Museo Nacional de Cerámica y Humorismo de Valencia; en Andalucía, Andrés Martínez de León crea el personaje “Oselito” y triunfará también en *El Sol*, antes de ser represaliado, como tantos dibujantes, por su militancia republicana; del País Vasco proceden Patxi, Pedro Antequera Azpiri, Eduardo Lagarde, Ignacia y Juan de Zabalo y José Arrue, algunos de ellos, pertenecientes al círculo del primer tebeo vasco, *Txistu* (1927); en Aragón, Texi, publica en *La Voz de Aragón* o *El Noticiero*; en Canarias, Francisco González Padrón, Diego Crosa, Manuel

³¹⁶ Joaquín Xaudaró publicó en *ABC* durante veintiséis años, desde 1907 hasta poco antes de su muerte, en abril de 1933. OLMOS, V., *Historia del ABC. 100 años claves en la Historia de España*. Barcelona: Plaza y Janés. 2002, p. 497.

³¹⁷ DOMINGO, J., *op. cit.*, p. 20.

³¹⁸ Antonio Elorza ha dedicado un amplio estudio a este autor fundamental, que se inició en el periódico *La Tribuna*, para pasar a destacar después en la mencionada revista *España* y sobre todo a través de su larga colaboración en la primera página de *El Sol* entre 1907 y 1936. Véase ELORZA, A., *Luis Bagaría: El humor y la política*. Barcelona: Anthropos, 1988.

Verdugo, Manolo Reyes o Juan Claverie, entre otros, dinamizan el panorama de la caricatura y las publicaciones satíricas en las islas.

En general, aunque se daban a conocer en los medios locales, en muchos casos respaldando proyectos periodísticos nacionalistas (aunque la prensa nacionalista más consolidada corresponde a la amplia oferta catalana, muy desarrollada en el ámbito satírico), buena parte de los dibujantes procedentes de la periferia ejercerán finalmente su carrera en los periódicos madrileños.

6.3.3.2. De la Dictadura de Primo de Rivera a la II República (1923-1936)

Volviendo a la evolución del humor gráfico con arreglo a criterios cronológicos, llegada la dictadura de Primo de Rivera, tanto las limitaciones a la libertad de expresión, por un lado, como las nuevas tendencias, por otro, hacen dar un giro al dibujo de humor español. Como en todo período de falta de libertades, no es esta una etapa proclive a la fundación de periódicos en general, menos aún satíricos. La tradicional tendencia de estos periódicos de defender una determinada línea política es ya imposible en el contexto de la dictadura de Primo de Rivera. La crítica directa y brutal de las ideas contrarias que había desarrollado casi cada revista satírica del XIX se ve obligada a dar paso a las publicaciones de humor puro. Asimismo, la caricatura empieza a perder terreno en favor de chistes con texto integrado en viñetas y tiras. Aunque restringidos al humor de situación, una generación de grandes profesionales surge desde semanarios como los tres más recordados de esta etapa: *Buen humor* (1921), *Muchas Gracias* (1924) y *Gutiérrez* (1927). El primero, que combinaba humor escrito y gráfico, contaba con una nómina de dibujantes tan extensa como prestigiosa: Bagaría, Bartolozzi, Garrido, Echea, K-Hito (Ricardo García López), López Rubio, Menda, Penagos, Robledano, Ribas, Sirio y de nuevo Xaudaró. Continúa su estela *Muchas Gracias*, en la que publicaron Bellón, Demetrio, Díaz-Antón,

López Rubio, Menda, Mihura, Serny y Sirio. Por último, *Gutiérrez*, la única que permanecerá durante la República, estuvo dirigida por K-Hito y agrupó a Alfaraz, Bellón, Bluff, Galindo, Jubera, López Rubio, Moreno, Mihura, Robert y Antonio Lara, Tono. Sin duda, la simple alusión a algunos de estos nombres da idea de la renovación que supuso esta etapa en el panorama del humor gráfico español, que si bien no podía expresar ideas políticas demasiado claras, se esfuerza por hacer evolucionar su lenguaje y por explorar nuevas formas de humorismo aún inéditas en la prensa española. Estas experiencias, más atrevidas en lo formal (imponen el esquematismo y la eficacia expresiva –siempre al servicio de la idea, sin recrearse en el detalle del dibujo-) que en el contenido, serán el germen del humor gráfico de las etapas inmediatamente posteriores, tanto la Guerra Civil como la posguerra.

Antes, durante la II República, se abre un paréntesis, en el que se detectan ciertos cambios que no llegarán a cuajar. Si bien la situación del país da un vuelco, el agitado sexenio desde la caída de la Dictadura hasta el estallido de la guerra propicia por igual avances y retrocesos que tienen su reflejo también en los vaivenes de la prensa. En comparación con las etapas inmediatamente anterior y posterior de la historia española, la II República significa en lo concerniente al humor gráfico periodístico una gran diferencia, debido al predominio de revistas satírico-políticas muy combativas. Pero, pese a que renace la prensa de partido, no vuelve a darse la multiplicación de cabeceras satíricas identificadas con las distintas tendencias como había sido la tónica general en el pasado. No obstante, destacamos *Gracia y Justicia* (1931) creación, junto a *Bromas y Veras*, del antes citado Manuel Delgado Barreto, ambas de carácter antirrepublicano; en la tendencia contraria, la valenciana *La Traca* (1931), revista cuyos chistes arremetían contra Alfonso XIII, la burguesía, y, por encima de todo, contra el clero. Otras revistas siguen la misma línea en otras ciudades, como *Fray Lazo* y *Cascarrabias* de Madrid o *El Be Negre* en Barcelona. En Sevilla nacen títulos

de interés como *El Loco* (1931), *Castaña* (1933-1934) y *Oiga* (1935). Pero en general, las publicaciones satíricas, tienen cada vez un carácter menos habitual, a pesar de la vitalización de la prensa gráfica que se experimenta en este periodo.

También se incluía humor político en publicaciones militantes como *La Tierra y Solidaridad Obrera*, las dos de 1930, ambas con colaboraciones de Luis García Gallo, dibujante que tras la guerra hubo de exiliarse en Francia, donde firmó como Cocq. Por otro lado, entre el inicio de la década y 1936 el humor gráfico político convive en los diarios con tiras e historietas de entretenimiento, como nos recuerda Antonio Martín³¹⁹. Frente a la política, otro tipo de revistas humorísticas se centra de nuevo en la sicalipsis: *Ba-ta-klan* (1931), *Flirt* (1930), *El Piropo* (1932). Asimismo, otra nueva hornada de revistas ilustradas (*Crónica*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, en Madrid; *Lecturas*, *Algo* o *El Hogar y La Moda*, en Barcelona) ofrece el trabajo de historietistas y dibujantes, muchos de ellos procedentes de la pintura o el cartelismo publicitario.

6.3.3.3. La Guerra Civil y el franquismo (1936-1975)

Durante la Guerra Civil desaparecen numerosas publicaciones humorísticas, las que quedan recrudescen sus contenidos y aparecen algunas nuevas en apoyo de nacionales o republicanos. Surge así *La Ametralladora*,

³¹⁹ “Las tiras de Alfaraz, Blas y Ardid en *Libertad*; las tiras de Mihura, López Rubio y Alfaraz en *Ya*; «Las Aventuras verás de Chanquete y Carrasclás», serie que Bartolozzi publica en formato página en *Ahora*; las tiras de Climent, Echea y Tono en *Luz*; las historietas cortas de Emilio Ferrer y Martínez de León en *La Voz*; y otras muchas tiras e historietas cortas aparecidas en *Crisol*, *La Voz Gallega*, *La Correspondencia de Valencia*, etc. (...). Aún hay que destacar la frecuente publicación de cómics norteamericanos como «Aventuras del Gato Félix» («Felix the Cat») en *El Debate*, «Aventuras de Popeye» («Popeye The Sailor») y «Educando a Papá» («Bringing Up Father») en *El Día Gráfico*, «El ratón Mickey» («Mickey Mouse») en *La Vanguardia*, etc., los cuales se imponen en muchos diarios españoles gracias a su exotismo, pero también gracias a su comodidad de manipulación, a su bajo coste y a la inteligente promoción que desde París hace la agencia Opera Mundi, concesionaria y distribuidora de los comics del King Features Syndicate en Europa.” MARTÍN, A., *op. cit.* p. 139.

que en sus primeros números aparecería bajo el título *La Trinchera* (1937), y que fue hábilmente utilizada como arma propagandística entre los combatientes del bando nacional³²⁰. En el bando republicano, las publicaciones se suceden de modo más disperso, destacando sobre todo *La Karaba* (1936) y *Dígame* (1937). Asimismo, las revistas catalanas *L'Esquella de la Torratxa* y *Papitu* resistieron hasta la entrada en Barcelona de las tropas franquistas. A pesar de la situación de excepcionalidad, el humor gráfico sigue conservando sus espacios en periódicos y revistas con una marcada agresividad: “los chistes de Puyol en *Frente Rojo* o los de Kalders en el *Diari de Barcelona*, editado por Estat Català arremetían contra los «fascistas», mientras los de Orbegozo en *Avance* –diario de la 3ª Compañía de Radiodifusión y Propaganda en los frentes- o los de Tono desde San Sebastián dirigían sus dardos contra los «rojos»³²¹.

Después de la guerra, resulta evidente que en las circunstancias políticas de la España de Franco queda muy reducido el campo habitual de la sátira gráfica. Aunque mermada en sus posibilidades críticas, la sección de humor gráfico perseveró en las páginas de periódicos y revistas que, de forma excepcional, cuidaron bastante este aspecto, como *Arriba* (Kin), *ABC* (Mingote), *Ya* (Dátile), *Gaceta Ilustrada* (Herrerros, Cesc)³²². Sin embargo, los

³²⁰ Esta revista, muy agresiva al principio, fue suavizando paulatinamente sus contenidos a medida que se aproximaba el fin de la guerra, hasta recuperar el estilo inocente de los años veinte, en una maniobra propagandística que favorecía a los intereses de Franco. Véase TUBAU, I., *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987, pp. 28-29, así como “Unidad y disciplina”, en CHÚMEZ, CH. (dir.), “50 años de humor español” [coleccionable]. Vol. 2. Madrid: *El Independiente Dominical*, 1990, p. 18. No en vano, *La Ametralladora* constituirá el germen de *La Codorniz*, paradigma del humorismo puro.

³²¹ TUBAU, I., *op. cit.* p. 28.

³²² Un recuento más exhaustivo de los dibujantes de las publicaciones de la amplia etapa franquista sería el siguiente: en los diarios de Madrid, *ABC* encuentra por fin, como adelantábamos, un digno sucesor de Xaudaró en Antonio Mingote desde 1953; *Arriba* prestó particular atención al chiste gráfico con Kin, Herrerros, Orbegozo, y ya en los sesenta Máximo, Edu y, por último, Puig Rosado y Ortuño; en *Ya* publicaba Dátile desde 1954 coincidiendo más tarde con Galindo, Edu y Almarza; *El Alcázar* publicaba viñetas de Julio Cebrián y Chumy Chúmez y, finalmente, de Edu; en *Nuevo Diario*, se afianzó Madrigal aunque también se publicaron dibujos de Cebrián y una tira de Caín y Nan; el vespertino *Informaciones* no otorgó especial importancia al humor gráfico hasta los sesenta con Tono, Madrigal o Abelenda y sobre todo, con Forges; Por último *Madrid* contó con Chumy Chúmez y *Pueblo* publicó en una primera etapa chistes de Summers, hasta la llegada en 1965 de

contenidos se limitaron al costumbrismo y el humor blanco al que ya hemos hecho referencia en varias ocasiones, y, en caso de tratar temas más políticos, se restringían a precavidas alusiones al extranjero y a la ya tópica crítica municipal. Las dificultades eran de índole diversa, desde la censura hasta la escasez de papel. Por ello, algunos periódicos como *La Vanguardia* o *Diario de Barcelona* renunciaron a la viñeta hasta bien entrados los cincuenta. Otros, encontraron la solución en el chiste extranjero de agencia o ejercieron la poco reglamentaria práctica de recortarlo de otros periódicos – seguida, según testimonian los propios dibujantes, hasta entrados los años ochenta-. No olvidemos que en la mayoría de los casos, el chiste gráfico no era más que un simple y marginal elemento decorativo, que no alcanzó reconocimiento como elemento sustancial de la prensa, salvo excepciones, hasta el fin de la dictadura. Ello nos remite a la transformación que el profesional del humor va experimentando en estos años respecto a su consideración en las empresas periodísticas. Con la ley de prensa de 1966 como línea divisoria, encontramos una primera situación de precariedad económica y escaso respeto por el material que repercutió en un descenso

Máximo, y poco después, de Quesada. En Barcelona, encontramos a Del Arco, Cesc, García Lorente, Cerón, Picanyol e Ivà en sucesivas etapas del *Diario de Barcelona*; en *La Vanguardia* destacaron especialmente Muntañola y Perich; en *El Correo Catalán* firmarán Castanys en los cuarenta, después Tísner y a finales de los sesenta Cesc, Perich durante un tiempo, y finalmente Oli; en *Solidaridad Nacional* dibujan primero Pañella, y después, Oli, Perich y Turnes en una página diaria de humor; Conti será el principal humorista gráfico de *La Prensa* desde los cuarenta; en *Tele/expres* sobresale Cesc y de nuevo también Perich, Tísner y Turnes. En cuanto a los diarios de provincias, la precariedad económica y el desinterés por las secciones de humor serán la pauta dominante, se recurre al recorte de viñetas o se prescinde de ellas, y los dibujantes se ven obligados a marcharse a los diarios de Madrid o Barcelona. Entre las excepciones destacamos a Regueiro en el *Norte de Castilla*; Enrique Rubio en *Amanecer*, de Zaragoza o Sánchez Vázquez, Maro y Elgar en *Sur*, de Málaga. En las revistas de información general del momento no abundaba tanto el humor gráfico, aunque sobresalen *Dígame*, que al estar dirigida por K-Hito daba especial importancia a este aspecto; *La Actualidad Española* (Cebrián, Martinmorales y Madrigal); *Triunfo* (Chumy, Soro, Regueiro, Nuria Pompeia, Ops, Junco y Eguillor). Y dentro ya de las publicaciones especializadas, encontramos en la prensa deportiva, a *Marca* con Orbegozo desde 1942, *As*, que publicó durante un tiempo chistes de Alcácer, y *Dicen*, donde publican Escobar, Torá y Muntañola; las femeninas *Semana* y *Lecturas* contaban con Alcácer y Beltrán, Pañella, Henrich y Josó respectivamente; por último, en las revistas culturales apenas se introduce humor gráfico (sólo en algunos números de *Ínsula*) hasta que *Cuadernos para el Diálogo* comienza a publicar dibujos de Layus. Véase CONDE MARTÍN, L., *op. cit.*, pp. 109-115 y TUBAU, I., *op. cit.* pp. 45-62.

de la cantidad y la calidad del humor gráfico. En efecto, la dedicación al dibujo humorístico había de compaginarse con el ejercicio de otras profesiones dada la inestabilidad económica de los dibujantes, que habitualmente cobraban por chiste publicado, lo que reducía todavía más las ya escasas posibilidades de incluir contenidos más osados. Por ello, tras la Ley de Prensa y, sobre todo, con la transformación de la propia sociedad española de los sesenta y setenta, cuanto más se iban abriendo las posibilidades para los humoristas -por el respaldo de una mayor libertad expresiva, una mejor remuneración y un mejor status en la empresa- la calidad de su trabajo fue remontando, al no encontrarse tan maniatados por la autocensura de raíz económica que imponía el sistema de pago por pieza.

Por otra parte, en lo que se refiere a las revistas especializadas en humor, hemos de detenernos obligatoriamente en el semanario *La Codorniz* (1941), casi único en España como publicación de este tipo durante sus 37 años de vida, llegando a alcanzar tiradas de 100.000 ejemplares. Poco duraron los sucesivos competidores que se cruzaron en su camino: primero, la festiva y algo anacrónica *Cucú* (1944) o la deportiva *El Once* (1945), dirigida por Castanys tras la experiencia prebélica de *Xut*. En los cincuenta, *Tuturut* (1953) de Barcelona y *Pepote* (1953) de Madrid, además de *Locus* (1955), casi por entero obra personal del dibujante Muntañola y, sobre todo, *Don José* (1955), que aunque breve, es la experiencia más destacable, dirigida por Antonio Mingote, y “descubridora” de Madrigal, Puig Rosado, Ballesta y Abelenda. Otros intentos, que pronto chocaron con la censura, fueron las revistas a imitación de la argentina *Rico-Tipo*, de humor pícaro y escaso gusto, *La Olla* (1958), *La PZ* (1959) o *Pepe Cola* (1959). Más tarde, aparecen *Can Can* (1963), apuesta por el humor adulto de la editorial Bruguera; la barcelonesa *Tele-Cómico* (1965) o la valenciana *Reseso* (1965); y *Mata Ratos* (1965), que cuenta con el mérito de haber publicado algunos de los chistes de Perich que después configurarán parte de sus éxitos de ventas *Autopista* y *Perich-Match*. Pese a aciertos como este último, en

general, el recuento de publicaciones de humor de los cuarenta, cincuenta y sesenta resulta algo mediocre y estas revistas acabaron fracasando por limitarse a mezclar material de tijera sin ningún orden y por el escaso ingenio con el que intentaron eludir la censura.

Así pues, ninguna logró el éxito y la permanencia de *La Codorniz*, que en su larga trayectoria dio cabida en sus páginas a las principales figuras del humor gráfico español: Chumy Chúmez, Mingote, Azcona, Pablo, Dátile, Mena, Munoa, Serafín, Máximo, Cebrián, Abelenda, Arturo, Oli, Soria, Perich, Pastecca, Martinmorales, Madrigal, Dodot, Ops (anterior seudónimo de Andrés Rábago, El Roto, que también ha utilizado en otras ocasiones el alias de Jonás), etc. En la trayectoria de la revista advierte Iván Tubau tres etapas claramente diferenciadas. Por un lado, el periodo en el que la revista continuó la línea de su antecesora *La Ametralladora* bajo la dirección de Miguel Mihura, con firmas como Tono, Herreros, Picó y otros dibujantes españoles, junto con reproducciones de humoristas extranjeros, preferentemente italianos, que pretendía hacer humor absurdo y alejado de toda crítica social o política de actualidad. En segundo lugar, la etapa de Álvaro de Laiglesia, quien comienza a dirigir la revista en 1944, otorgándole un cierto cariz contestatario, dentro de las escasas posibilidades del momento, que tanto se valora desde la perspectiva actual. Según explica Tubau, “esta etapa segunda de *La Codorniz* se caracteriza por su forcejeo con la censura, aunque hay que decir que algunos de los chistes más “audaces” a ella atribuidos por la “voz popular” jamás vieron la luz en sus páginas. De cualquier modo, tal forcejeo existió. Esta lucha por la libertad de expresión trajo consigo, además, multas, juicios y querellas”³²³. Por último, Tubau habla de una tercera fase, de decadencia, de “anquilosamiento creativo”. A partir de ahí, y con el abandono de la dirección de la revista de Álvaro de Laiglesia en 1977, *La Codorniz* entra en una etapa caótica en la que la revista, perteneciente al grupo Godó, no resulta rentable

³²³ TUBAU, I., *op. cit.*, p. 69.

económicamente y, aunque varios directores (Miguel Ángel Flores, Fermín Vilches, Cándido) tratan de remediarlo, su definitiva desaparición acontece en diciembre de 1978.

Al hablar del fin de *La Codorniz* nos estamos adelantando a la etapa que más interesa en nuestro estudio. En el capítulo siguiente se aborda lo referente a la relación del humor gráfico con la prensa en los años posteriores a la muerte de Franco, por lo que no vamos a reiterarnos. Sólo resta establecer una pequeña reflexión acerca de la situación del humor gráfico durante los años de dictadura.

Aunque desde nuestros días resulte tan característico, el humor gráfico del franquismo no es original, o al menos no se generó sin antecedentes. Fue un humor que, debido a las circunstancias políticas, hubo de regresar a los contenidos evasivos de los años veinte. Con ello, se demuestra en cualquier caso que el tópico de que las dictaduras son fecundas en humor –por las posibilidades que se le suponen al humor de manifestar las críticas sin proclamarlas expresamente- no es más que un lugar común, pues volvieron a reducirse todas las experiencias humorísticas a un solo género. Instaurada la censura, desaparecen el humor politizado y la sátira. Que ambos se ejerciesen de manera encubierta forma también parte de una lectura “legendaria” de la labor de los humoristas de la dictadura³²⁴. En todo caso, cierta crítica social sobre la realidad de posguerra y sus miserias consiguió filtrarse a través de las situaciones y los personajes del tebeo, que eludía la censura al tratarse supuestamente de un inocente producto infantil. Por otra, parte, tenemos en cuenta que los años de dominio franquista no conforman un panorama homogéneo. Por ello, hemos de

³²⁴ En este sentido, son clarificadores los párrafos que Ignacio Fontes y M. Ángel Menéndez dedican a desgranar las imaginarias hazañas que se contaba que *La Codorniz* había publicado y que forman parte de un anecdotario absolutamente apócrifo. Entre ellas, por ejemplo, la que asegura que se publicó una parodia de un parte meteorológico que decía: “reina un fresco general, procedente de Galicia”. Si *La Codorniz* hubiese publicado una crítica tan directa a Franco, nunca habría alcanzado sus envidiables 37 años de vida. Véase FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El Parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004, pp. 506-507.

recaltar cómo en los últimos años, el humor gráfico -al igual que otras manifestaciones culturales (cine, música, libros, medios de comunicación, etc.)-, va abriendo paso de nuevo a la crítica, con el tratamiento de temas sociales y políticos que van contribuyendo a la incorporación de nuevas pautas de modernidad en el país³²⁵.

Capítulo 7. La prensa y el proceso de democratización en España

7.1. Algunas cuestiones previas sobre la transición española y su estudio

Desde hace algunos años, y en especial con motivo de las sucesivas conmemoraciones celebradas al cumplirse efemérides de los principales hechos de la transición española, la producción de obras que tratan este periodo se ha multiplicado. Aunque se trata de un proceso que resulta reciente no cabe duda de que desde la actual perspectiva se trata de uno de los acontecimientos más importantes de nuestra Historia, y uno de los más relevantes del siglo XX. Por ello, pese a no existir una institución oficial especializada en la investigación sobre la transición española, ésta se ha convertido en un objeto de estudio habitual en diversas disciplinas.

Cuando, según algunas periodizaciones que veremos más abajo, la democracia no estaba todavía consolidada y por lo tanto el fenómeno de la transición no había concluido, ya surgían numerosos textos que analizaban la situación. Politólogos y sociólogos se adelantaron en esta tarea a los

³²⁵ Para un análisis de esta cuestión, véase PEÑAMARÍN, C. "El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática", en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid: 2002, núm. 7, pp. 351-380.

historiadores. Muchos de esos estudios iniciales se centran en la propia transformación de las leyes y las instituciones para adaptarlas a un régimen democrático, por lo que, aunque son investigaciones muy valiosas, la visión histórica quedaba bastante mermada. En efecto, abordan en gran medida el análisis de las elecciones o del texto constitucional, que son consecuencias y no desencadenantes del proceso de democratización. Existen asimismo estudios de perspectiva comparada que hablan de las similitudes y diferencias de la transición española con otras transiciones de la misma época (Portugal, Grecia) y también las que sopesan en qué medida la democratización de España podría ser un modelo exportable a otros países en situaciones relativamente parecidas, sobre todo en Iberoamérica o el Este de Europa³²⁶. Algunos otros, informan sobre la transformación de la propia sociedad española, de la mentalidad, las costumbres o incluso la memoria del pueblo español sobre la etapa inmediatamente precedente³²⁷. Encontramos también, con sus pros y sus contras, las crónicas y memorias de los propios protagonistas que cuentan desde una perspectiva personal sus recuerdos, sus experiencias y en qué medida desempeñaron un papel en la transformación de un régimen autoritario a uno democrático, en documentos que resultan necesarios e insustituibles pero excesivamente subjetivos³²⁸.

³²⁶ Entre otros, SANTAMARÍA, J., *Transición a la democracia en el sur de Europa y América Latina*, Madrid: CIS, 1982; Asimismo, los cuatro primeros capítulos de TUSELL, J. y SOTO, Á., (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*. Madrid: Alianza, 1996; LINZ, J. J., "La transición española en perspectiva comparada", pp. 21-45; GARRETÓN, M. A., "Las transiciones de América Latina a examen", pp. 46-62; MARAVALL, J. M., "Las transiciones en Europa Central y Oriental", pp. 63-88; DÍAZ GIJÓN, J. R., "Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia", pp. 89-108.

³²⁷ Véase LINZ, J. J. et al., *Informe FOESSA sobre el cambio político en España, 1975-1981*. Madrid: Euramérica, 1981; LÓPEZ PINTOR, *La opinión pública española del franquismo a la democracia*. Madrid: CIS, 1982; TEZANOS, J. F., "Modernización y cambio social en España", en TEZANOS, J. F., COTARELO, R., DE BLAS, A., (eds.), *La transición democrática española*, Madrid: Sistema, 1993, pp. 63-115. MORAL, F., *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Madrid: CIS, 2001.

³²⁸ Muchos de estos textos se deben a la colección "Espejo de España", de Planeta: AREILZA, J. M., *Diario de un ministro de la Monarquía*. Barcelona: Planeta, 1977; OSORIO, A., *Trayectoria de un ministro de la Monarquía*. Barcelona: Planeta, 1980; ARMADA, A., *Al*

Además, se ha desarrollado el tratamiento histórico no sólo de los individuos en primera persona, sino también de las instituciones o de los numerosos partidos políticos del momento³²⁹. Podemos hallar todo tipo de estudios específicos de determinados ámbitos analizados desde su participación en el proceso o su estado en los años de la transición³³⁰. Y no cabe duda de que desde el campo del periodismo se han elaborado excelentes trabajos de síntesis que profundizan en lo acontecido durante la época, tanto en números especiales conmemorativos, como en reportajes y documentales audiovisuales o en los propios artículos de expertos ofrecidos en las páginas de opinión de periódicos y revistas³³¹. También desde la

servicio de la Corona. Barcelona: Planeta, 1983; CARRILLO, S., *Memoria de la transición*. Barcelona: Grijalbo, 1983 y CARRILLO, S., *Memorias*. Barcelona: Planeta, 1993; MARTÍN VILLA, R., *Al servicio del Estado*. Barcelona: Planeta, 1984, 4ª; ÁLVAREZ DE MIRANDA, F., *Del "contubernio" al consenso*. Barcelona: Planeta, 1985; En un tono más irónico, añadiendo incluso al texto una tira de Peridis, los recuerdos recogidos con seriedad pero con grandes dosis de sentido del humor de CALVO SOTELO, L., *Memoria viva de la transición*. Barcelona: Plaza & Janés/Cambio 16, 1990.

³²⁹ ALVIRA, F., HORTER, K., PEÑA, M., ESPINOSA, L., *Partidos políticos e ideologías en España*. Madrid: CIS, 1978; MORODO, R., *Los partidos políticos en España*. Madrid: Labor, 1979; RODRÍGUEZ DÍAZ, Á., *Transición política y consolidación constitucional de los partidos políticos*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989; DÍAZ, E., *Socialismo en España: el Partido y el Estado*. Madrid: Mezquita, 1982; HUNEEUS, C., *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España*. Madrid: CIS, 1985; MORÁN, G., *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España. 1939-1985*. Barcelona: Planeta, 1986; LÓPEZ NIETO, L., *Alianza Popular: estructura y evolución electoral de un partido conservador (1976-1982)*. Madrid: CIS, 1988; El listado sería interminable, éstos son sólo algunos ejemplos que seleccionamos porque tratan la cuestión de los partidos -o a algunos de ellos exclusivamente- de forma general en el momento de la transición, sin aislar un hecho, periodo o protagonista en concreto.

³³⁰ Además de trascender el objetivo de nuestra investigación, sería muy extenso incluir aquí el conjunto de títulos sobre estudios especializados situados en el periodo de la transición, nos limitamos a constatar la proliferación de investigaciones sobre asuntos económicos, sobre las distintas fuerzas y movimientos sociales (Iglesia, Fuerzas Armadas, Sindicatos, etc.), las relaciones internacionales, las manifestaciones culturales o la situación de determinados colectivos. Del mismo modo se han elaborado historias de la transición centradas en determinados territorios, ya sea autonomías, provincias o municipios.

³³¹ Remitimos muy especialmente a los trabajos de Victoria Prego, tanto con la serie de documentales para TVE *La transición* (1993), como a los libros publicados tras la elaboración de la serie: PREGO, V., *Así se hizo la Transición*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995 y PREGO, V., *Diccionario de la Transición*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999. También por parte de TVE, ciertos capítulos de *Los años vividos* (1992) o de la reciente *Memoria de España* (2004-2005) hacían referencia a la predemocracia. En el caso de las televisiones autonómicas se ha prestado también atención a la transición: en Canal Sur podemos citar *La Andalucía de la transición* (2000), y en la televisión catalana, siempre atenta al formato del documental histórico, *Dies de transició* (2003) o *Crònica d'una mirada* (2003), espacio sobre

tribuna periodística, aunque también en forma de obra editorial, se ejerce en ocasiones, desde posiciones más críticas, una labor revisionista del proceso de la transición y de cómo éste ha sido relatado, centrada sobre todo en los olvidos, mitos y tabúes que rodean a tan complejo fenómeno³³².

Por otra parte, el hecho de tratar un tema reciente ha resultado positivo para los historiadores, que han podido demostrar la necesidad de adoptar su punto de vista para abordar la cuestión, al darle sentido al proceso y sus numerosas ramificaciones enmarcándolo en una sucesión de acontecimientos, sin aislarlos, como resulta a veces del trabajo de expertos en Derecho o del trabajo de los propios periodistas³³³.

Para terminar, hemos de añadir que también se ha abordado un aspecto como el análisis del discurso de la transición, especialmente a partir

el cine independiente de la época. Sobre estas cuestiones pueden consultarse: GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., y SÁNCHEZ ALARCÓN, I., "La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil", en *Revista HMiC*, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona, mayo de 2005 (<http://seneca.uab.es/hmic/index.html>) y SÁNCHEZ ALARCÓN, I. y RUIZ MUÑOZ, M. J., "¿Cine marginal, cine militante, cine clandestino? Actividad cinematográfica desarrollada en España contra el régimen de Franco durante la Transición Política (1973-1977)", en VV. AA., *25 años de libertad de expresión*. VII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra/AHC, 2004. [CD-Rom]. En cuanto a publicaciones periodísticas extraordinarias, destacamos *Memoria de la transición*. Madrid: Diario El País S. A., 1995 o, en el caso andaluz, VV. AA., *Crónica de un sueño. Memoria de la transición democrática en Andalucía (1973-1983)*. Málaga: Comunicación y Turismo S. L., El País S.A., 2000.

³³² Ejemplos de este revisionismo crítico serían: MORÁN, G., *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991; CASTELLANO, P., *Por Dios, por la patria y el Rey. Una visión crítica de la transición española*. Madrid: Temas de hoy, 2001.

³³³ Señalamos a este respecto el pionero CARR, R., y FUSI, J. P., *España, de la dictadura a la democracia*, Barcelona: Planeta, 1979, y también del primer autor, CARR, R., *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1991, 3ª. Buena parte de la investigación histórica sobre la transición se ha realizado en trabajos colectivos que dan la visión del fenómeno desde diferentes perspectivas: TUSELL, J. y SOTO, Á., (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)*. Madrid: Alianza, 1996; Real Academia de la Historia, *Veinticinco años de reinado de S. M. Don Juan Carlos I*. Madrid: Espasa Calpe, 2002. Una visión multidisciplinar pero menos historicista se recoge en: COTARELO, R., "La transición democrática española", en COTARELO, R., (comp.), *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*. Madrid: CIS, 1992, y en TEZANOS, J. F., COTARELO, R., DE BLAS, A., (eds.), *La transición democrática española*, Madrid: Sistema, 1993. Omitimos los muy numerosos documentos que tratan aspectos relacionados con la transición de manera individual (la Constitución, la Monarquía, los procesos electorales, etc.), un dato importante pero demasiado extenso y específico para lo que sólo pretende ser una visión general.

del estudio de textos periodísticos y políticos³³⁴. Lo que apenas hemos apreciado hasta el momento es un interés por la iconografía de la época, más allá de los testimonios fotográficos y aun estos en poca medida. Los excelentes documentos visuales con los que contamos apenas son difundidos, pero no sólo este material, sino todo el relacionado con otro tipo de imágenes que produjo la transición (carteles, pegatinas, *posters*, pasquines, etc.)³³⁵. La gran cantidad de imágenes que nos hablan de la transición apenas reciben atención, aunque no cabe duda de que se trata de valiosos documentos históricos que pueden trasladarnos tanto el reflejo de los acontecimientos como la visión de la propia sociedad, complementando así todas las perspectivas de estudio señaladas más arriba. Dentro de esas otras imágenes “marginales” que hemos mencionado, pero que trasladaron ideas, sensaciones y opiniones. encuadramos también el humor gráfico con la peculiaridad, aún más favorable, de que se trata de un material difundido en un soporte tan importante como la prensa.

En páginas sucesivas conoceremos cómo se plasmó esta etapa desde

³³⁴ Destacamos especialmente: ÁGUILA, R. del, y MONTORO, R., *El discurso político de la transición española*. Madrid: CIS, 1984; con un tratamiento más amplio, pero también más fragmentado, IMBERT, G., *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: Akal, 1990; asimismo, la tesis doctoral centrada en los editoriales del *El País*, GAITÁN MOYA, J. A., *Historia, comunicación y reproducción social en la transición española. Las expresiones generales y universales de la representación del acontecer en un diario de referencia dominante, El País, 1976-1981*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

³³⁵ El testimonio fotográfico se ha ensayado en *25 años después. Memoria gráfica de una transición*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000. Se trata de un catálogo de exposición que recoge fotografías periodísticas realizadas entre 1975 y 2000. Destacamos también, en lo referente a otro tipo de imágenes, la aportación de Fernando Arcas, aunque se limita básicamente a un breve texto acompañado de una interesante selección de fotografías, portadas de periódicos, carteles y pegatinas. Véase ARCAS CUBERO, F., “Iconografía de la transición en Málaga”, en ARCAS CUBERO, F., (ed.), *Tiempo de cambio. Historia y memoria de la transición en Málaga*. Málaga: Fundación Unicaja, 2004, pp. 163-203. Otras “imágenes alternativas” que ofrecen su testimonio de la época son los cómics, estudiados por Francesca Lladó en una tesis doctoral de la que se ha publicado parte en el libro LLADÓ F., *Los cómics de la transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona: Glénat, 2001. Un último apunte, ya sobre la imagen cinética, es la sorprendentemente escasa explotación por parte de TVE de sus archivos más que en el caso de la citada serie documental de Prego, del último capítulo de la ya referida serie *Memoria de España* bajo la dirección de Fernando García de Cortazar y emitido en marzo de 2005, de algún reportaje sobre temas concretos del momento o alguna concesión a la nostalgia televisiva. Existen muy notables imágenes recogidas en *La transición* que no han vuelto a ofrecerse en la cadena pública.

mayo de 1976 hasta diciembre de 1978 por lo que la mayoría de acontecimientos relevantes y sus protagonistas serán abordados con detalle en el análisis del humor gráfico de *El País*. Reservamos para esos capítulos la explicación detallada de los hechos fundamentales acaecidos durante aquellos años centrales de la transición y remitimos a la cronología que incorporamos para la consulta de los hechos más relevantes. Únicamente ofrecemos aquí una somera visión de lo ocurrido en las fechas que nuestro estudio no cubre, al no existir todavía en los momentos iniciales de la transición el periódico cuyas secciones de humor gráfico analizamos.

Con el ánimo de no extendernos demasiado en la explicación de detalles por todos conocidos estableceremos tan sólo que la etapa de transición del franquismo a la democracia se corresponde con el proceso de cambio político acaecido entre la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 y el 6 de diciembre de 1978, fecha del referéndum en el que se aprobó la Constitución, o para mayor exactitud, la fecha de su entrada en vigor, el 29 de diciembre de 1978. Sería esta la periodización más estricta, pues no existe un acuerdo total entre los expertos, que sitúan el final de la transición en fechas posteriores como el fallido golpe militar del 23 de febrero de 1981, la victoria electoral del partido socialista en octubre de 1982 o el ingreso de España en la Comunidad Europea en 1986³³⁶. También en la fecha de inicio hay una cierta indefinición ya que se considera cada vez más evidente que la transición no podía llegar sin tener en cuenta la etapa

³³⁶ Las variadas opiniones sobre los límites difusos de la transición española se complican aún más con las diferentes fases en que los expertos dividen el fenómeno. En este sentido, Mario Caciagli distingue entre una transición institucional (desde el 18 de noviembre de 1976, cuando las cortes franquistas aprueban la ley de Reforma Política, hasta el 29 de diciembre de 1978, fecha de entrada en vigor de la Constitución), y una transición política (desde el 3 de julio de 1976, fecha de la destitución de Arias, hasta el 28 de octubre de 1982, primera victoria electoral del PSOE). CACIAGLI, M., *Elecciones y partidos en la transición española*. Madrid: CIS, 1986, pp. 7-9. Por su parte, Ramón Cotarelo recoge el marco cronológico de Caciagli, matizándolo, de forma que periodifica la transición española entre el 30 de noviembre de 1976 y el 29 de diciembre de 1978, dejando para la etapa posterior, desde 1979, lo que sería el momento de “consolidación”. COTARELO, R., “La transición democrática española”, en COTARELO, R., (comp.), *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*. Madrid: CIS, 1992, pp. 3-27.

precedente al menos desde 1969 o más claramente desde 1973. Es obvio que la época conocida como tardofranquismo presenta ya transformaciones tanto en el seno de la clase dirigente del régimen, claramente desunida, como en la mentalidad de la sociedad española. Pero sólo con la muerte del dictador se abre un periodo de reforma que culminará con la democratización del país.

Así, días después de la muerte de Franco tendrá lugar la proclamación de Juan Carlos I, tal y como estaba dispuesto en las previsiones sucesorias de las Leyes Fundamentales. Pese a responder a lo previsto, la sucesión marcaba la crisis del sistema franquista, acompañada de las tres posibles vías a seguir: continuista, rupturista o reformista. El regreso de la Corona suponía en cualquier caso un cambio, cuya medida dependía de las decisiones del recién nombrado monarca, que con el concurso de la oposición democrática y una parte de la oligarquía económica rechaza finalmente tanto la solución inmovilista ("el franquismo sin Franco", que había muerto con Luis Carrero Blanco) como la solución aperturista/continuista de Carlos Arias Navarro, destruida por las maquinaciones del búnker que conforman los leales a Franco y por sus propias deficiencias.

Aunque la obsolescencia política de las estructuras del régimen era evidente, el camino no iba a ser fácil. Juan Carlos I contaba con más poder que cualquier rey parlamentario, pero todavía sometido a la tutela de varias instituciones. El Consejo del Reino, el Consejo Nacional del Movimiento y las Cortes se hallaban en manos de franquistas convencidos, y detrás de ellos estaban el ejército y la guardia civil. Por otro lado, existía un apoyo internacional en favor de un proceso de democratización, del mismo modo que entre los propios ciudadanos y en sectores de la Iglesia. Así, en la misa de la coronación de Juan Carlos I, el 27 de noviembre de 1975, el cardenal Enrique y Tarancón había hecho partícipe al Rey de las esperanzas populares, cuando le había exhortado a convertirse en "Rey de todos los españoles". Pero su primer gobierno fue, a primera vista, bastante

decepcionante para aquellos que tenían esperanzas de reforma. El rey Juan Carlos decide mantener a Carlos Arias como primer ministro, y con él, a un gran número de elementos de la línea dura. En todo caso, forman parte también de este primer gobierno ciertas innovaciones significativas: Manuel Fraga, (Gobernación), José María de Areilza, (Asuntos Exteriores) o Antonio Garrigues (Justicia) así como la llamada generación del príncipe, entre ellos Alfonso Osorio, Rodolfo Martín Villa, Leopoldo Calvo Sotelo y Adolfo Suárez. Asimismo, el nombramiento de Torcuato Fernández-Miranda como presidente de las Cortes y del Consejo del Reino contribuirá a respaldar la difícil reforma del régimen. En cualquier caso, las diferencias entre las estrategias reformistas de Fraga y Fernández-Miranda contribuyeron en cierta medida al fracaso del primer Gobierno de la Monarquía³³⁷, que no satisfizo a ninguna de las partes.

El primer movimiento de la reforma será una campaña en el extranjero que llevará al ministro Areilza a realizar giras por Europa “vendiendo” la inminente democratización del país. También Fraga efectuará declaraciones en el extranjero explicando los puntos más positivos de su declaración programática pero Arias no transmite ese mensaje reformista. La división en el Ejecutivo es evidente.

En este escenario, debe ser destacado el importante papel de la todavía no legalizada oposición, pese a caracterizarse también por una inicial división representada en la existencia de la Junta Democrática (formada en julio de 1974 con la participación de comunistas y disidentes políticos) y la Plataforma de Convergencia Democrática (creada en julio de 1975 e integrada por socialistas, liberales y cristianodemócratas de izquierda). Aunque fraccionada y formada por numerosos partidos diminutos, la oposición coincidía en unas reivindicaciones que pasaban en principio por la “ruptura democrática”: una total amnistía política, la legalización de todos los partidos políticos y elecciones libres. Conscientes de la importancia de unir

³³⁷ POWELL, Ch. T., “La reforma que no fue”, en *Memoria de la transición*. Madrid: Diario El País S. A., 1995, pp. 93-95.

sus fuerzas, era cuestión de tiempo que se aliasen en un objetivo común.

En los primeros meses de 1976 se produjeron manifestaciones masivas en favor de la amnistía de los presos políticos y se multiplicaron las huelgas laborales. La tensión en el país iba *in crescendo* pues, aunque las reivindicaciones de los trabajadores respondían a una grave situación económica, tenían el doble objetivo de ejercer presión a favor de la ruptura, reflejando la exigencia de las masas populares de un cambio político. Un paso importante se da el 26 de marzo de 1976, con la fusión de la Junta y de la Plataforma, para formar Coordinación Democrática (conocida como la "Platajunta"). El fortalecimiento de la oposición causó honda preocupación en el Gobierno, que, con Arias al frente, reacciona erróneamente: "El gabinete estaba profundamente dividido. El mismo Arias mantenía un miedo perpetuo a los estallidos de ira del búnker y proclamó en el gabinete su fe franquista (...). El 28 de abril en un discurso en el que mencionó a Franco en siete ocasiones como "capitán veterano" y "legislador providencial", Arias trazó las líneas generales de un sistema basado en el sufragio universal pero que conservaba rasgos del *ancien régime* que lo convertían en inaceptable a la opinión liberal. No obstante, era demasiado liberal para las instituciones dominadas por la vieja guardia. Las Cortes franquistas se sirvieron de una erupción de violencias terroristas para rechazar la reforma de los artículos del Código Penal que penalizaban las actividades de los partidos políticos. El fracaso de Arias fue total: no ganó aliados ni entre la derecha dura ni entre la izquierda liberal"³³⁸. Por su parte, ésta última, en su labor de oposición, estaba dándose cuenta de que un derrocamiento total y radical del franquismo no sólo era difícil de llevar a cabo, sino que además, probablemente, podría conducir a otra guerra civil. Esto fue evidente cuando el PCE decidió abandonar la idea de la ruptura democrática y aceptar con el PSOE y los democristianos la idea de ruptura pactada. La creación de Coordinación Democrática implicaba, efectivamente, una valoración más

³³⁸ CARR, R., *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1991, 3ª, p. 234.

realista de los límites de la acción de masa y un giro hacia una ampliación del frente de la oposición, con el fin de incluir en él al centro e incluso a grupos de centroderecha, con el fin de aislar simultáneamente al Gobierno. Es en este contexto en el que se comienza a publicar el material objeto de nuestra investigación. Ésta recoge ya en sus primeras unidades hechos clave del momento, como las consecuencias de la integración de formaciones en la “Platajunta”, los sucesos de Montejurra o la dimisión de Arias Navarro, así como el resto de acontecimientos más relevantes de los dos años y medio restantes, la etapa más vertiginosa, y a nuestro juicio apasionante, de la transición española.

7.2. La prensa en la transición y la transición de la prensa. El “Parlamento de papel” y la renovación del periodismo español

Respecto a la relación entre los medios de comunicación y la transición afirma el desaparecido historiador Javier Tusell que con ellos sucede en gran medida lo mismo que con la Fuerzas Armadas, la Iglesia o la cultura: todos ellos desempeñaron un papel, en un sentido u otro, durante el proceso. Pero a su vez ellos mismos experimentaron un cambio decisivo, de tal manera que puede decirse que ellos también tuvieron su propia y verdadera transición que acompañó a la transformación del marco político³³⁹. Aunque todos los hechos (políticos, económicos, sociales, etc.) acontecidos en este periodo están interrelacionados nos ceñimos ahora exclusivamente al sector periodístico, un factor importante desde la perspectiva de nuestro estudio.

Según Jaume Guillaumet la transición periodística resultó más larga que la política, pues abarcaría hasta el año 1988, si se incluyen las leyes y medidas desplegadas para el desarrollo constitucional de los medios de

³³⁹ TUSELL, J., “El cambio en los medios de comunicación”, en *Memoria de la transición*. Madrid: Diario El País S. A., 1995, pp. 321-323.

comunicación³⁴⁰. Así, en un primer nivel de cambio, el jurídico, los hitos relacionados con el periodismo van a ser: la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, como precedente; el periodo de libertad de prensa “de facto” desde abril de 1977 tras la derogación de los artículos 2 y 69 de la ley de 1966, relativos a los límites de la libertad de expresión y al derecho a la información y a las sanciones previstas para su vulneración; el reconocimiento constitucional de los principios de libertad informativa y de expresión, desde el 6 de diciembre de 1978.

Y aunque en efecto, tal y como expone Guillaumet, las consecuencias de la transición política en la estructura de los medios de comunicación van mucho más allá de 1978 nos centraremos con mayor hincapié en los más tempranos acontecimientos de los años setenta, en consonancia con el periodo seleccionado para nuestra investigación, aunque en ocasiones será obligado trascender esa frontera temporal.

Justamente, antes será necesario, para un mejor entendimiento de los cambios que estaban teniendo lugar en el sector periodístico español, remontarnos unos años atrás, a la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. “La ley marcó el comienzo de una apertura informativa de suma trascendencia, construida, sin embargo, sobre una engañosa libertad de expresión, llena de restricciones, de trampas y de peligros, como demuestran los 1.360 expedientes administrativos contra la prensa –la inmensa mayoría por el art. 2º.- incoados desde la entrada en vigor de la ley hasta finales de 1975”³⁴¹. La frecuencia y dureza de las sanciones confirma en todo caso que muchos periódicos, y sobre todo, revistas, actuaron durante el tardofranquismo como

³⁴⁰ Leyes de regulación del Estatuto de Radio y Televisión públicas, supresión de la prensa del Estado, concesión de nuevas licencias de radio por el Estado y las autonomías, de supresión del descanso dominical de los periodistas, de regulación del tercer canal de televisión gestionado por las comunidades autónomas y de la televisión privada. GUILLAMET, J., “El periodismo en la transición del franquismo a la democracia. Factores políticos, económicos y profesionales”, en COMPANY, A., PONS, J. y SERRA, S., (eds.) *La comunicación audiovisual en la historia*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2003, pp. 269-274.

³⁴¹ FUENTES, J. F. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Síntesis, 1998, p. 298.

verdadera vanguardia de la oposición política al régimen. Cobran protagonismo con el desarrollo de una actividad que hacía frente al poder franquista publicaciones como *Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo*, *Cambio 16*, *El Ciervo*, *Índice*, o las revistas satíricas que más adelante veremos, así como los diarios *Informaciones* o *El Correo Catalán* y sobre todo *Madrid*, (cerrado y derribado simbólicamente en los estertores de la dictadura). También ejercieron esta labor el diario *Ya*, desde una perspectiva católica, a través de las colaboraciones del grupo Tácito, o *ABC* desde su defensa de la monarquía. No puede decirse lo mismo de la radio y la televisión, cuyos contenidos informativos estaban mucho más controlados.

En la última fase de la dictadura franquista, con Arias Navarro al frente del gobierno y Pío Cabanillas como ministro de Información y Turismo, se abre una etapa en la que el mundo informativo experimenta sensibles cambios que llegaron a definirse bajo el término “apertura”, pero en la que las contradicciones entre la España “real” y la “oficial” se agudizan como consecuencia de la progresiva descomposición del sistema³⁴².

A la muerte de Franco, se produce una situación de incertidumbre en la que el país no disponía todavía de los cauces de representación política necesarios. A falta de instituciones políticas, no cabe duda de que la prensa ejercerá un importante papel de mediadora ente sociedad y poder. La articulación de las distintas corrientes de opinión a través de los medios se simboliza con la famosa expresión “parlamento de papel”. En general, el clima de consenso es secundado por la prensa, lo que contribuyó a cimentar la estabilidad en tan confuso periodo. Los medios dan importantes muestras

³⁴² “La idea de Cabanillas de dar una mayor dimensión al fenómeno informativo, tan sólo se tradujo en la aparición del «erotismo» en el cine y en las páginas de las revistas; hecho por el cual –junto con el de haber convertido TVE en un «nido de rojos»-, y a petición de Franco, fue cesado en octubre de 1974, y sucedido en el cargo por León Herrera, el cual hubo de afrontar los «peligros» inherentes a la muerte del Caudillo. Lo más reseñable de estos meses fue el nombramiento de Emilio Romero para delegado Nacional de Prensa, y la continuada represión a la prensa en todas sus modalidades, agravada con los secuestros de publicaciones del mes de octubre de 1975, tras la promulgación del decreto-ley antiterrorista”. MARTÍNEZ DE LAS HERAS, A., “Las etapas españolas de la desreglamentación”, en ÁLVAREZ, J. T., *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel, 1989, pp. 427-435.

de apoyo al cambio pacífico, como la publicación de editoriales conjuntos en momentos de tensión, en los que era necesario marcar una postura firme y unida. Como afirma Alejandro Pizarroso “(...) en un país como España donde el grado de lectura está muy por debajo de la media europea y donde los ciudadanos se informan en gran medida a través de la televisión, la prensa iba a tener un papel enormemente relevante en la transición. No ya por su influencia en las “élites” sino también porque en ella se van a producir antes y más fácilmente, transformaciones en un sentido democrático que serán ejemplo y marcarán un hito en el panorama de la comunicación en España”³⁴³. En todo caso, aunque el comportamiento de la prensa es ejemplar, desde la distancia del tiempo transcurrido, no observamos su labor tanto como un desencadenante de los hechos sino más bien como la de un sector que secunda, que hace “digerible”, las decisiones que se tomaban desde una práctica privada, oculta a la opinión pública, donde se negocia el consenso, lo cual no deja de resultar significativo.

En cualquier caso, un periodo de inestabilidad como fue el de la transición, pese a la voluntad de la mayoría de los sectores de alcanzar una solución incruenta para las transformaciones que demandaba la nueva situación, no estará exento de dificultades en el ejercicio de la libertad de expresión: “los periódicos luchaban por encontrar un hueco en la opinión pública, pero al mismo tiempo sufrían los ataques de sectores involucionistas que trataban de frenar los avances hacia la consecución de una sociedad diferente. Atentados, secuestros, torturas, etc., éste habría de ser el historial de una parte del periodismo español de los años 1975 a 1978”³⁴⁴.

Entre tanto, había aparecido otra característica fundamental del panorama periodístico del momento con el surgimiento de una serie de empresas informativas nuevas cuya actuación sería clave en el proceso de

³⁴³ PIZARROSO QUINTERO, A., “Evolución histórica de la prensa en España”, en PIZARROSO QUINTERO, A. (coord.), *Historia de la prensa*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1994, pp. 321-322.

³⁴⁴ GARCÍA GALINDO, J. A., “Periodismo y política en la España de la transición”, en *Revista de Extremadura*, núm. 10, 1993, p. 21-31.

democratización que se estaba abriendo. En 1976 nacen los diarios *El País* (PRISA había surgido en 1972), *Diario 16* o la rompedora revista *Interviú*. El mismo año había aparecido *Avui* en Cataluña y en 1977 *Deiá* y *Eguin* en el País Vasco, expresiones del nacionalismo que comienza a emerger. Ya en 1978 sale a la calle *El Periódico de Cataluña*. Aunque dentro de los diferentes espectros ideológicos que cubren los periódicos del momento destacan no sólo los medios de nueva creación sino también algunos otros rotativos de creación anterior (*ABC*, *La Vanguardia*, *Ya*, etc.), también tiene lugar la desaparición de otras publicaciones, en el marco de la reestructuración del panorama mediático que comienza a configurarse. Por un lado, la disolución de los medios pertenecientes a la Cadena de Prensa y Radio del Movimiento³⁴⁵, fenómeno característico del paso de un sistema dictatorial a otro democrático, que abarca una larga etapa entre 1976 y 1984, y que afectará a más de 40 cabeceras. Incongruente ya en un país democrático y desarticulado el Movimiento en 1977 tras la promulgación de la Ley de Reforma Política, su cadena de prensa pierde toda razón de ser y se convertirá en el Organismo Autónomo Medios de Comunicación Social del Estado. Las pérdidas que arrastraba la red estatal de medios llevarán a asumir la necesidad de la desaparición o privatización de los periódicos restantes, (un total de 27 después del cierre de los más deficitarios en 1979), primero por parte de la UCD y después, en abril de 1982, ya con el PSOE en el poder tras la aprobación de la ley de privatización de la cadena de periódicos del Estado.

Por otro lado, encontramos la sucesiva desaparición de medios privados por falta de rendimiento económico. En efecto, la otra cara de la efervescencia periodística de la transición nos la dan los resultados de difusión de prensa, que no llegó ni por asomo a la prosperidad que se había

³⁴⁵ Para un análisis minucioso de esta cuestión, véase MONTABES PEREIRA, J., *La prensa del Estado durante la transición política española*. Madrid: CIS, 1989.

imaginado que traería la libertad³⁴⁶. De hecho, no se llegó a los 100 ejemplares diarios por cada 1.000 habitantes hasta los años noventa. Desviada en buena parte la inversión publicitaria a la televisión, durante la transición sólo una quincena de diarios resultaban rentables. De este modo, desaparecerán una serie de medios independientes -cuya función, en la medida de lo posible, crítica (y por la que tantos riesgos habían asumido), deja de ser tan decisiva con los nuevos aires de libertad. Los ejemplos más claros se sitúan a principios de los 80 con el cierre de las emblemáticas publicaciones *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo* o *Informaciones*.

El panorama mediático español va caminando así hacia su modelo actual, caracterizado en el caso de la prensa por la desaparición de la participación del Estado en este medio -no así en la radio y la televisión-, y por la progresiva concentración empresarial, cada vez más, integrado en grandes grupos de comunicación de naturaleza multimedia. Otros cambios progresivos, muy relacionados con la incorporación de avances tecnológicos y las transformaciones de la sociedad, serán la desaparición de la prensa vespertina, la de la prensa declaradamente de partido (especialmente la sindicalista y obrera) y la de la “Hoja del lunes”, con la que desaparece el descanso dominical de los trabajadores de prensa.

Precisamente, en relación con los cambios experimentados por los propios profesionales del periodismo, estas transformaciones cristalizan positivamente en la apertura a la hora de abarcar temas políticos, sociales o culturales de toda índole pero el nivel sigue siendo muy deficitario en lo referente a condiciones laborales, caracterizadas por una gran

³⁴⁶ Por ejemplo, en el año 1979, ningún diario alcanzaba los 200.000 ejemplares. Sólo *La Vanguardia* superaba los 150.000. Entre los 100.000 y los 150.000 estaban *ABC*, *As*, *El País* y *Ya*; sólo *Marca* se situaba entre los 75.000 y los 100.000. Y entre 50.000 y 75.000 figuraban: *Pueblo*, *El Alcázar*, *El Imparcial*, *El Mundo Deportivo*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, *La Gaceta del Norte*, *ABC-Sevilla*, *Heraldo de Aragón*, *La Voz de Galicia*, *El Periódico* y *Deia*. De los 70 periódicos que controlaba la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD), además de los anteriores diarios mencionados -los únicos que superaban los 50.000 ejemplares-, otros 21 se situaban entre 25.000 y 50.000 ejemplares y 32 más estaban por debajo de los 25.000. IGLESIAS, F., “Las transformaciones en la prensa diaria”, en ÁLVAREZ, J. T., *op. cit.*, pp. 436-444.

precariedad³⁴⁷. Otras circunstancias relacionadas con el colectivo profesional son la incorporación de las primeras promociones de licenciados universitarios en las jóvenes facultades de Periodismo, el reconocimiento constitucional del secreto profesional y la cláusula de conciencia o la crisis y resurgimiento de las asociaciones de periodistas (que sin embargo, todavía hoy parecen seguir en un periodo de transición toda vez que no ha podido culminarse la implantación de un Colegio de Periodistas, a excepción de los casos catalán y gallego, o de un Estatuto de la profesión).

7.3. Un acontecimiento periodístico de su tiempo: gestación, salida y primeros años del diario *El País*

En sus casi tres décadas de vida, se ha escrito tanto sobre el diario *El País* que resulta difícil ofrecer ya un enfoque original. En nuestro ánimo está evitar caer tanto en la excesiva alabanza como en la crítica feroz, a sabiendas de que ambas perspectivas pueden darse por igual, dependiendo de si situamos en la balanza los aciertos o los errores de *El País* y del grupo PRISA. Nuestro propósito aquí es sobre todo repasar los aspectos más relevantes del periódico cuyas secciones de humor centran nuestro estudio, con especial hincapié en lo relativo a la época en la que situamos nuestra investigación, la de la primera andadura del rotativo. Este ejercicio de contextualización resulta fundamental para poder enfrentarnos a las restantes partes de nuestro estudio. Lo acometemos desde una doble perspectiva: por un lado, nos acercamos a las cuestiones internas de la empresa: cómo se fragua el proyecto, quién lo integra y cómo se relacionan sus responsables entre sí y con los acontecimientos que estaban teniendo lugar. Por otro, desde los aspectos externos, tanto en lo referente a lo qué

³⁴⁷ Véase al respecto: DÍAZ NOSTY, B. (dir.), *Informe anual de la profesión periodística 2004*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid, 2004; También se señalan, junto con los relativos al ámbito laboral, los rasgos más significativos del panorama comunicativo actual en DÍAZ NOSTY, B., *El déficit mediático. Donde España no converge con Europa*. Barcelona: Bosch, 2005;

significó su salida como a la revisión de su acabado final: qué ofrecía y qué apariencia presentaba el diario una vez en la calle, tras un proyecto tan largamente acariciado.

Independientemente del desarrollo posterior de los acontecimientos -la propia evolución del grupo PRISA escapa a nuestro análisis-, la significación histórica del periódico está fuera de toda duda: se trata del primer gran diario nacional que surge tras la muerte de Franco, un periódico que pronto formaría parte de la elite de publicaciones de todo el mundo y que estaba llamado a desempeñar un importante papel en la etapa que se había abierto tan sólo seis meses antes de su salida. Esta influencia de *El País* en el desarrollo de los acontecimientos parte de la puesta en práctica de un periodismo de crítica, de contrapoder, ante las circunstancias sociales y políticas que frenaban el avance de la democracia, al tiempo que contribuía a vehicular esa democracia, al abrir sus páginas a todos los líderes políticos³⁴⁸.

“El País” por dentro. La forja del proyecto y la línea editorial

Ya desde su complicada gestación queda patente que *El País* no va a ser un periódico cualquiera. Su fundador José Ortega Spottorno, hijo de Ortega y Gasset, había tenido la idea de crear un rotativo de carácter independiente ya en 1971. Junto con él comenzaron a fraguar el proyecto de un diario liberal, europeísta y moderno Carlos Mendo (ex director de la Agencia EFE) y Darío Valcárcel (de ABC). Los tres, junto a Ramón Jordán de Urríes y Juan José de Carlos serán los cinco miembros que constituyen en marzo de 1972 la sociedad anónima Promotora de Informaciones (PRISA), repartiéndose los cargos en la Junta de Fundadores y el Consejo de Administración. Poco después, el 31 de mayo del mismo año, se suscriben nuevas acciones, sumándose al proyecto 45 nuevos propietarios, reunidos por los fundadores de entre su propio entorno, conformando un cóctel de “liberalismo orteguiano, monarquismo democrático y reformismo desde el

³⁴⁸ GARCÍA GALINDO, J. A., art. cit., p. 25.

régimen”³⁴⁹, -estos dos últimos grupos encabezados por José María de Areilza y Manuel Fraga, respectivamente³⁵⁰.

Sin embargo, las circunstancias políticas del momento, en pleno ocaso de la dictadura franquista, -con los impedimentos planteados por la Administración, cuyos intereses chocaban con los principios que proponía el periódico- hicieron que el proyecto tardase varios años en hacerse realidad. Durante ese periodo incierto, la organización del periódico no se detiene: se buscaron accionistas, se inician las obras de las instalaciones que albergarían la sede del diario en la calle Miguel Yuste y se realizaron diversos estudios técnicos y periodísticos. El retraso del lanzamiento del periódico supuso al fin y al cabo una ventaja, no sólo por la realización de todas las operaciones mencionadas, sino porque no haber tenido contacto con el franquismo le libraba de posibles lastres históricos de los que otros medios sí debieron desprenderse. Asimismo, el periódico se benefició tanto de la expectación ante su salida como de otras circunstancias externas: la falta en el mercado de la prensa española del momento de un diario progresista -papel ocupado casi por entero por revistas-, o la crisis de algunos de sus competidores (*Pueblo*, *Nuevo Diario* o un *ABC* demasiado conservador en aquellos tiempos de cambio).

Los intentos de inscripción en el Registro de Empresas Periodísticas, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, y las sucesivas ampliaciones de capital exigidas dan su fruto en septiembre de 1975, dos meses antes de la muerte de Franco, cuando el entonces ministro de Información, León Herrera, concedió la autorización para publicar el diario. A partir de ahí el proceso se acelera y en febrero de 1976 comienzan a confeccionarse en la redacción mas de veinte números cero e incluso se publica un número especial de presentación el 31 de marzo de 1976.

³⁴⁹ SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *Una historia de El País y del Grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004, p. 25.

³⁵⁰ Sin duda el primero sale triunfante sobre el segundo en el primer número de *El País* el 4 de mayo de 1976: Areilza protagoniza la fotografía de portada y la tira de Peridis junto a una completa información en la página 8 acerca de un viaje oficial a Marruecos.

Dos personalidades fundamentales desde el nacimiento del rotativo y, sobre todo, en su desarrollo posterior serán Juan Luis Cebrián y Jesús Polanco³⁵¹. Entre ambos existe una coincidencia en los planteamientos de *El País* que procedería ya de la época previa a la salida del periódico. Habían sido convocados por los promotores como técnicos en sus respectivos terrenos: en la dirección, el primero y en la gestión, el segundo. En este último sentido, es Polanco quien da una nueva dimensión al proyecto, proponiendo la variación de diario influyente para minorías a diario, que sin renunciar a ser de calidad, aspirase a dirigirse a un público amplio, punto de vista que es también compartido por Cebrián. Ello suponía también que a los propietarios correspondía una tarea de coordinación, pero no de supervisión directa del diario, lo que provocó los primeros problemas. Según afirman Seoane y Sueiro: “Surgían ya, en torno a este tema, barruntos de tormenta que no tardaría en estallar con el periódico ya en marcha, por cuanto algunos de los que tanta dedicación y entusiasmo habían puesto en el proyecto no tardarían en decir “no es esto, no es esto” ante *El País* real. La dinámica de la sociedad española y hasta consideraciones de mercado, conscientes o inconscientes, del hueco que había para llenar en el espectro de la prensa de alcance nacional llevarían a hacer un periódico que no era el que sus primeros impulsores habían concebido”³⁵².

Ya desde los primeros pasos, la dispersión accionarial debía procurar la independencia y el pluralismo. En los momentos iniciales se trasladó una imagen de la propiedad del periódico basada en la consecución de un

³⁵¹ Cebrián, con experiencia en puestos de responsabilidad en *Pueblo*, TVE e *Informaciones*, había sido nombrado director todavía con el periódico en preparación, a finales de 1975. Por su parte, Polanco era ya por aquella época un empresario editorial de éxito que se sumó al proyecto de la mano de José Ortega Spottorno y Manuel Fraga. No tardaría en convertirse en hombre fuerte de PRISA, en parte merced al socorro económico que procuró al proyecto en los difíciles momentos en los que la concesión de la autorización no llegaba. BARRERA DEL BARRIO, C., *Sin mordaza. Veinte años de prensa en democracia*. Madrid: Temas de hoy, 1995, p. 63-64.

³⁵² SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *op. cit.*, p. 62.

equilibrado consenso interno³⁵³. Pero esa estructura de poder no libró a la empresa periodística de las luchas intestinas mucho tiempo. En un primer momento, justo antes de la salida del periódico, ya inscrito en el Registro de Empresas Periodísticas, se hacen patentes las diferencias entre quienes defienden que las decisiones acerca de la línea del periódico corresponden al consejo y quienes piensan que ha de recaer en la redacción y el director.

Estas tensiones se irán agudizando en los años siguientes, especialmente en las juntas de accionistas convocadas entre 1977 y 1979. En ellas, algunos socios mostraron su descontento con lo que consideraban una desviación de los planteamientos fundacionales del periódico. Como consecuencia de estos desacuerdos algunos de ellos abandonarían el proyecto, (Julián Marías, Miguel Ortega Spottorno), e incluso un miembro fundador, Darío Valcárcel -hombre de Areilza en el periódico-, va renunciando sucesivamente a sus puestos de responsabilidad en la empresa. Al tiempo, Jesús Polanco va acumulando cotas de poder en la sociedad, de la que se convertirá en presidente en 1984³⁵⁴.

Algunos autores coinciden en señalar la diferencia entre la ideología dominante entre los propietarios (reformista, pero conservadora) y los miembros de la propia plantilla del periódico, más cercanos a la izquierda. Tras dos años de negociaciones, contarán desde el 20 de junio de 1980, con

³⁵³ El propio periódico lo resaltó en sus inicios, tanto en su campaña publicitaria de lanzamiento, como en su primer aniversario con dos páginas especiales que incluían, junto a los nombres de los miembros del Consejo de Administración, la Dirección, Redacción y Gerencia de la empresa, el listado de sus 1.096 accionistas: «Ninguno de ellos posee el 10% del capital social (...). No es difícil encontrar entre ellos gente de diferente y hasta contrapuesta ideología, pero todos concurren a suscribir el capital con el sólo deseo de sostener un diario independiente». «Quiénes hacen *El País*», en *El País*, 4-V-1977, pp. 24-25.

³⁵⁴ Todo el proceso de configuración definitiva de la estructura de poder del periódico se aborda en BUSTAMANTE, E., «*El País: análisis del poder*», en IMBERT, G. y VIDAL BENEYTO, J., (coords.) *El País o la referencia dominante*. Madrid: Mitre, 1986, pp. 55-107. Algunos de los textos incluidos en dicho volumen –como el propio trabajo de Bustamante– parten de una investigación anterior por lo que ya habían sido publicados en VIDAL BENEYTO, J., *Prensa y opinión pública*. París: Research Committee on Communication, Knowledge and Culture, 1984. Otros resultados de la misma investigación colectiva sobre diferentes aspectos de *El País* se presentaron a diversos foros académicos, ampliándose en los Encuentros sobre metodología de la prensa que tuvieron lugar en la Casa de Velázquez de Madrid en 1985.

el primer Estatuto de Redacción de la prensa española, que inauguraba un nuevo régimen de fuerzas dentro del tratamiento diario de la información del periódico por el que la Redacción tenía la posibilidad de acceder a cierto grado de participación en la línea editorial.

Volviendo a los comienzos, entre los miembros iniciales de esa joven Redacción se cuentan nombres como el ya citado Darío Valcárcel (subdirector), Fernando Casares, Augusto Delkáder (redactores-jefe), José Luis Martín Prieto (adjunto a la dirección, y posterior detractor acérrimo de la empresa), y entre los responsables de las distintas secciones, Alberto Mínguez, Ismael López –que después, en 1985, se convertiría en el primer *ombudsman* del periódico-, Ángel Luis de la Calle, Julián García Candau o Fernando González Urbaneja. Encargados del novedoso diseño del diario, que trataremos con detalle más abajo, se cuenta con la incorporación del alemán Reinhard Gäde –responsable del rediseño de *Revista de Occidente*-, junto a Julio Alonso.

“El País” desde fuera: aspectos formales, acogida y significación del periódico

El día 4 de mayo de 1976, en medio de una gran fiesta, salen los primeros 180.000 ejemplares de *El País* –pese a que la idea inicial era tirar 250.000 y luego bajar a 100.000, muchos salían estropeados de la rotativa-. Pero, pese a las dificultades técnicas que hicieron de él “el mejor periódico matutino de la tarde”, en poco tiempo *El País* desbordaba las previsiones con una difusión de cerca de 130.000 ejemplares en su primer año de existencia, y más de 140.000 los domingos. En los meses sucesivos el periódico se consolidaría como el primer diario nacional de España, rondando los 700.000 lectores entre 1977 y 1980, y superando el millón en 1981³⁵⁵.

³⁵⁵ “*El País* en cifras”, en *El País* 10.000 [suplemento especial]. 18-X-2004, p. 225. (Elaborado con datos procedentes de la EGM y OJD). Según el mismo informe, –con datos de la segunda oleada- en 2004 se han superado los dos millones de lectores y la difusión se sitúa aproximadamente en 475.000 ejemplares.

El momento político de finales de los setenta, reflejado en los contenidos de *El País*, tuvo mucho que ver con esta acogida del diario, que ve aumentar sus tiradas con ocasión de acontecimientos como la caída de Arias Navarro, el nombramiento de Adolfo Suárez –que el periódico recibió con rechazo- o las elecciones generales de 1977. También fueron fundamentales en su éxito las múltiples novedades que *El País* ofrecía en el momento de su salida, algunas bastante arriesgadas debido a su alejamiento de la tradición periodística española³⁵⁶. Entre ellas, la decisión de abrir por la sección de Internacional, que evidenciaba la vocación de periódico de referencia y el interés por el exterior en contraposición con el desdén al extranjero de la etapa franquista; la incorporación en las páginas de Opinión del nombre, no sólo del director, sino de los principales responsables del diario (tanto de la redacción como del consejo y la gerencia de la empresa), para resaltar el valor de esfuerzo colectivo; así como otras novedades relacionadas menos con la imagen que se quería ofrecer y más con el funcionamiento interno del periódico como el carácter modular del mismo, - que impuso las tarifas de publicidad por módulos en lugar de por milímetro por columna-, la medida en picas en lugar de en cíceros o la adopción de lo que entonces eran nuevas tecnologías de impresión, abandonando la composición en caliente con tipos de plomo.

En lo referente al diseño³⁵⁷, se optó por una apariencia clara, sobria y funcional, primando el orden y la legibilidad sobre el sensacionalismo y el impacto visual en el lector (de ahí las reticencias al uso del color en portada hasta septiembre de 1998). Así pues, para facilitar la lectura se elige un interlineado de 9,9 y un tipo de letra Times de cuerpo 9, excepto para la

³⁵⁶ Novedades que se debían en parte a los viajes realizados durante el periodo de preparación previa por Juan Luis Cebrián y el director gerente, Javier Baviano -a veces acompañados por Jesús Polanco- para visitar redacciones de periódicos extranjeros.

³⁵⁷ Remitimos a un trabajo de Félix Monteiro en el que se ofrecen pormenores sobre la presentación visual de *El País*. MONTEIRA, F., "El aspecto formal del periódico", en IMBERT, G. y VIDAL BENEYTO, J., (coords.) *op. cit.*, pp. 181-188. El acierto en el diseño ha sido destacado por expertos en la materia: GARCÍA, M., *Diseño y remodelación de periódicos*. Pamplona: Eunsa, 1983; EVANS, H., *Diseño y compaginación de la prensa diaria*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

cabecera, en Clarendon Medium (con la controvertida peculiaridad de la palabra “País” sin acentuar ortográficamente³⁵⁸). Los elementos de diseño contribuían a crear la personalidad del periódico: el uso moderado de imágenes, primando los textos; la ordenación sistemática de secciones y jerarquización de contenidos; la separación clara de información y opinión, etc. La preocupación por el aspecto externo del periódico y por la forma de exponer los contenidos se pone de manifiesto en el cuidado con que se prepararon tanto la maqueta como el libro de estilo cuando el periódico todavía era un proyecto.

El éxito inmediato del diario no se evidencia sólo en los datos de difusión y tirada de *El País* y la buena marcha económica de la empresa sino en su capacidad de influencia³⁵⁹ y en los numerosos elogios y reconocimientos que cosecha: la opinión de sus directos competidores o las vertidas en las propias cartas al director, su calificación como fenómeno periodístico del año 1976 por el Comité Internacional de Comunicación de Masas de la UNESCO, su inclusión en 1978 entre los 50 mejores periódicos del mundo según el estudio de los norteamericanos John C. Merrill y Harold A. Fisher³⁶⁰, que –junto a *Le Monde*, *New York Times*, *Washington Post*, *Die Welt*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Times*, *Corriere della Sera*, *La Vanguardia* o *ABC*- lo situaba entre la élite de la prensa internacional, entre los diarios de referencia, transcurridos sólo dos años de su lanzamiento³⁶¹.

³⁵⁸ En cuya defensa suele aducirse que la cabecera del periódico no se lee, sino que se ve, y la tilde rompería el grafismo de lo que es más una imagen (de marca) que una palabra. Véase CEBRIÁN, J. L., *La prensa en la calle*. Madrid: Nuestra Cultura, 1980.

³⁵⁹ “Enseguida se convierte, en palabras de Vidal-Beneyto, en «órgano de información inapelable» también fuera de España, «diario de lectura obligada para el *establishment* español y extranjero». «La Biblia nacional», «el Gdlat de la democracia», dirán otros, no sin retintín, porque en opinión de otros medios se le había subido el éxito a la cabeza. Se decía que los políticos, con el Gobierno en primer lugar, lo leían en pijama, antes del desayuno, y se ponían nerviosos si no aparecían en las tiras de Peridis”. SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *op. cit.*, p. 86.

³⁶⁰ MERRIL, J. y FISHER, H., *The world's great dailies. Profile of 50 newspapers*. New York: Hasting House, 1980.

³⁶¹ Autores como José Fernández Beaumont, Gérard Imbert o José Vidal Beneyto han profundizado en esta adscripción de *El País* a la prensa de prestigio en distintas obras. FERNÁNDEZ BEAUMONT, J., *El lenguaje del periodismo moderno. Estilo y normas de*

La capacidad de influencia del periódico en los inciertos días de la transición presenta luces y sombras. Mientras que José Luis López Aranguren lo definió en 1981 como “intelectual colectivo”³⁶² y Francisco Umbral -cuyo artículo diario fue un emblema de *El País* inicial-, afirmó que era el periódico “tanto de la España pensante como de aquella que debe llevarlo bajo el brazo para parecerlo”³⁶³, surgieron otras voces denunciando las deficiencias de un medio excesivamente poderoso. En efecto, pese a las pretensiones de independencia de sus inicios, se convirtió pronto en un instrumento de incalculable eficacia para ser usado en beneficio de la propia empresa o de intereses políticos determinados. Surgen así las recriminaciones que luego se han hecho inseparables del periódico: identificación con el partido socialista –hasta el punto de ser tildado como periódico gubernamental en los años de mandato de Felipe González-, preeminencia en los contenidos de los intereses empresariales de PRISA, promoción o silenciamiento estratégico de según qué personajes o hechos, etc. El marco en que situamos nuestro estudio lo sitúa todavía en una etapa en la que *El País* estaba todavía libre de estos reproches concretos. Baste decir que, en sus comienzos, las críticas a *El País* provenían igualmente de quienes no lo veían corresponder con su idea de lo que debería ser y lo veían excesivamente escorado a la izquierda o a la derecha o no lo suficientemente progresista o lo suficientemente conservador (aunque las protestas más sonadas fueron las de los accionistas liberal-conservadores que denunciaron la primitiva “izquierdización” del periódico).

redacción en la prensa de prestigio. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1987, y la tesis doctoral del mismo autor *Los libros de estilo en la prensa de prestigio (funciones de las normas de redacción de El País)*. Madrid: Universidad Complutense, 1988; IMBERT, G., *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: Akal, 1990; IMBERT, G., “El discurso de la representación (*El País* y el discurso de la opinión pública)”, en IMBERT, G. y VIDAL BENEYTO, J., (coords.) *op. cit.*, pp. 25-52; VIDAL BENEYTO, J., “El espacio público de referencia dominante”, en IMBERT, G. y VIDAL BENEYTO, J., (coords.) *op. cit.*, pp. 17-24.

³⁶² LÓPEZ ARANGUREN, J. L., “*El País* como empresa e ‘intelectual colectivo’”, en *El País*, 7-VI-1981, p. 11.

³⁶³ UMBRAL, F., “El español y *El País*”, en *El País*, 14-VII-1986, p. 11.

Lo que sí se empezaba a plantear es el hecho de que el periódico orientaba en exceso todas las decisiones que se iban tomando, casi guiando al país en el proceso de cambio. En palabras del periodista de *Le Monde* Jean-François Fogel: “Leerlo era imprescindible, pues explicaba lo que debía ser el funcionamiento fluido de distintos poderes en la democracia emergente. Con su poder, el cuarto, que corresponde a la prensa, *El País*, logró entonces establecer una posición de influencia que muy pocos periódicos consiguieron en la historia de la prensa”³⁶⁴.

Sin duda, numerosos mensajes y gestos del diario en cuestiones políticas y sociales muy espinosas marcaron el paso a la democracia (su apoyo a la Constitución –defendida con firmeza ante el intento golpista del 23 de febrero de 1981-, su postura ante el terrorismo, su declarado laicismo, su preocupación por cuestiones como el divorcio o el aborto). Una actitud que no estuvo exenta de riesgos como demuestra el atentado ultraderechista sufrido el 30 de octubre de 1978 en la sede del periódico -en el que falleció el trabajador Andrés Fraguas, de 19 años-, o los embates de la justicia, que recayeron en la persona del director, Juan Luis Cebrián, tres veces en 1977 por un reportaje sobre anticonceptivos publicado en *El País Semanal*, por una información acerca de la postura del Tribunal Supremo sobre la legalización del PCE y por recoger la protesta de presos de Carabanchel que embuchaban propaganda electoral de UCD. Más tarde, llegó el más grave encontronazo con la justicia, por el editorial “Prensa y Democracia”, publicado en 1978 y severamente sentenciado dos años después.

Desde nuestro punto de vista, tanto la faceta empresarial como, especialmente, las referencias políticas del periódico y su relación con el *establishment* son los elementos que han experimentado un cambio más acusado. Aunque hace ya tiempo que a nivel empresarial los principios que inspiraron el periódico han sufrido un viraje, su labor durante los setenta fue de tanto peso que a día de hoy *El País* sigue disfrutando de los réditos de la

³⁶⁴ FOGEL, J. F., “Retrato de un joven periódico”, en *El País de nuestras vidas (1976-2001)* [número extra de *El País Semanal*, 25º aniversario]. 6-V-2001, p. 48.

imagen progresista que proyectó en aquellos años. Sopesar hasta qué punto se han traicionado esos ideales, o discutir si eran ya puros en los oscuros comienzos –en los que la idea de *El País* tomaba cuerpo, como casi todos los acontecimientos de la transición, en restaurantes y reuniones casi secretas- es una tarea que ha de acometerse no tanto desde una posición de combate a *El País*, como de inconformismo, de una mayor exigencia a nuestra prensa.

Capítulo 8. El papel del humor gráfico desde la transición

8. 1. El *boom* del humor gráfico durante los años setenta

Insistiendo en la idea que cerraba el capítulo anterior, si existe una forma de comunicación que hable de inconformismo, esta es sin duda el humor gráfico. Ante el panorama político y social del tardofranquismo, la particular forma de decir las cosas del dibujo de prensa hace que su peso en la opinión pública vuelva a emerger con fuerza. Surge por ello el llamado *boom* del humor gráfico³⁶⁵, que significó una nueva edad de oro del género,

³⁶⁵ Este es el nombre con el que se conoce el fenómeno y el que se emplea en las obras que se han ocupado de analizarlo: GALÁN, D., *¿Reírse en España? El humor español en el franquismo*. Valencia: Fernando Torres, 1974; TUBAU, I., *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987; “La gloria y la decadencia de las revistas satírico-humorísticas” (Apéndice II), en CASASÚS, J. M., *Ideología y análisis de medios de comunicación*. Barcelona: CIMS, 1998, 4ª, pp. 243-251; MOREIRO, J. y PRIETO, M., *El humor en la transición. Diciembre 1973 - diciembre 1978*. Madrid: EDAF, 2001. Prueba del interés que suscitó el asunto es el hecho de que, en su momento, el auge del humor gráfico también fue abordado en numerosos artículos de prensa por los autores más variopintos y en publicaciones de todo signo. Ejemplo de ello serían los recogidos por el estudio de Diego Galán arriba citado: APARICIO, J., “¿Quién despista a quien?”, en *Arriba*, 18-V-1972; MORENO GALVÁN, J. M., “El estilo de *Hermano Lobo*”, en *Triunfo*, núm. 523, 7-X-1972; AREILZA, J. M., “Pronóstico”, en *Hoja del Lunes*, 18-XII-1972; SIERRA, R., “La orquesta periodística”, en *ABC*, 1-II-1973; CISNEROS, G., “La desveda de *La Codorniz*”, en *Blanco y Negro*, núm., 3.171, 10-II-1973.

propiciada en parte por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966³⁶⁶ y a la que dio continuidad en los años siguientes la exigencia de cambios políticos, de la que el humor fue un ariete. También influyó la pujanza de una nueva generación de humoristas, -inspirados por lo que se hacía en el extranjero, desde las revistas francesas al *underground* norteamericano- que va abandonando el humor atemporal para implicarse en la actualidad.

Pero por mucho que los humoristas gráficos intentaran aprovechar los resquicios de la nueva ley, e incluso del nuevo talante aperturista, su audacia se tradujo en numerosos forcejeos con la justicia, lo que desencadenó también una mayor atención al humor gráfico –motivo de polémicas y revuelos con asiduidad- y un mayor protagonismo de los dibujantes de prensa, a la vez como creadores de opinión y como objeto de noticias y comentarios³⁶⁷. La popularidad de revistas y libros de esta temática se dispara, convirtiéndolas también en un éxito comercial. Así pues, el llamado *boom* estuvo capitaneado por publicaciones especializadas³⁶⁸ como la veterana *La Codorniz* y las que acabaron con su hegemonía -y que consiguieron grandes tiradas, como los 150.000 ejemplares que llegó a alcanzar *Hermano Lobo*, los 180.000 de *Barrabás*, o los casi 230.000 de *El Pápus*³⁶⁹-, secundado por la popularidad de los chistes en diarios y prensa

³⁶⁶ “El auge del humor gráfico con intención política fue una más de las consecuencias renovadoras que tuvo para la prensa española el nuevo régimen instaurado por la ley Fraga-Cabanillas en 1966. El impacto logrado por los chistes de la página editorial del diario *Madrid* y el relieve conferido a esta forma crítica desde los semanarios fue en aumento. Comenzaron a dedicarles nueva atención e incluso les dedicaron sus portadas”. GIRONÉS, J. M., *La política española entre el rumor y el humor*. Barcelona: Nauta, 1974, p. 133.

³⁶⁷ Juan Antonio Ramírez ilustra este auge de los dibujantes críticos: “la presión democrática se ha agudizado en la vida política, y en el campo del grafismo caricaturesco asistimos al “boom” del humor socio-político con una multiplicación de revistas y el surgimiento de verdaderas “estrellas” entre los dibujantes (Perich, Forges, Chumy Chúmez, OPS, etc.)”. RAMÍREZ, J.A., *La historieta cómica de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 18.

³⁶⁸ Una obra reciente sobre las revistas de la transición incluye un capítulo en el que puede consultarse una notable síntesis del desarrollo de las principales revistas humorísticas de la época. “El humor como arma de intervención en la realidad: de *La Codorniz* a *Por Favor* y *Muchas Gracias*”, en FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El Parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004, pp. 501-601.

³⁶⁹ “Las revistas del tardofranquismo” (Apéndice 1), en TUBAU, I., *op. cit.*, pp. 241-258.

de información general³⁷⁰, y prolongado por el fenómeno editorial de la publicación de antologías de humoristas gráficos³⁷¹.

De este modo, entre los últimos años del régimen franquista y los primeros años de la transición se renueva el panorama de las revistas especializadas en humor. Una serie de publicaciones nuevas empiezan a ofrecer fórmulas alternativas a la ya agotada decana de la prensa humorística, *La Codorniz*, que si bien a la muerte de Franco todavía lograba buenos resultados de difusión, fue sumiéndose en una decadencia que acabaría con su cierre en 1978. La primera en presentar batalla será *Hermano Lobo* (1972-1976), dirigida por Chumy Chúmez³⁷², que propuso el

³⁷⁰ Incluso quien poco después sería uno de los padres de la Constitución, Gabriel Cisneros, escribía sobre el fenómeno, repasando los nombres de algunos de los dibujantes de prensa más influyentes, aunque recayendo en el manido tópico de comparar al humor gráfico con el editorial: "Está por analizar el papel –y el "boom" actual- del humor en nuestra vida pública. Los humoristas vienen desempeñando un relevante papel supletorio. Emilio Romero suele reiterar que *Pueblo* tiene en Máximo su más cabal y fecundo editorialista. Mingote resumió con un raro mecanismo desenchufado, ríos y ríos de tinta consagrados al tema del desenvolvimiento de nuestra legislación fundamental. El suceso Forges tiene resonancias incalculables. (...) Chumy, con su portador de piedras o de señoritos, nos excusa de abrumadoras estadísticas sobre la lacerante supervivencia de tantas injusticias en nuestra estructura socioeconómica. La nómina –basten ejemplos relevantes- sería susceptible de dilatada extensión. Circula un lugar común sobre pretendidas bulas administrativas a favor de nuestros humoristas. No comparto la generalizada opinión. La verdad es que las aparentes mayores cotas críticas de nuestros dibujantes se ven compensadas por la sutileza y complejidad de su código expresivo. El humorista de periódico nos dirige sus guiños, sus "privates jokes", desde una presunción de comprensión que sólo funciona desde ciertos planos de lectura y sitúa la comunicación con el lector en recintos no distantes de la criptología. Es una muestra de inteligente conocimiento de la realidad, el permitir con aparente liberalismo ciertas audacias en el humor gráfico de los periódicos, porque tal humor desempeña una función mucho más catártica que movilizadora." CISNEROS, G., "La desveda de *La Codorniz*", en *Blanco y Negro*, núm., 3.171, 10-II-1973, cit. en GALÁN, D., *op. cit.*, pp. 108-110.

³⁷¹ En este sentido, la publicación en 1970 de *Autopista* de Jaume Perich se ha convertido en un auténtico hito. El libro, que recogía frases y dibujos publicados en la sección de Perich en *El Correo Catalán*, ocasionó el cierre de la editorial Estela. Pese a todo, consiguió situarse a la cabeza en las listas de ventas de aquel año, y otras publicaciones de éxito le siguieron de inmediato como *El libro de Forges* y otras obras del propio Perich como *Nacional II* o *Perich-Match*, que ya había sido publicada anteriormente en catalán.

³⁷² **El propio Chumy Chúmez ha dejado, con su peculiar estilo, testimonio escrito de los inicios del proyecto: CHÚMEZ, Ch., "Hermano Lobo: el nacimiento de una revista", en "El humor en la prensa." AEDE, *Publicación de la Asociación de Editores de Diarios Españoles*, nº 15. Madrid, 1990, pp. 124-129. Se ha publicado asimismo una edición antológica con una selección de páginas de *Hermano Lobo*, completada con dos textos sobre la peripecia a cargo de Chumy Chúmez y José Ángel Ezcurra: *Lo mejor de Hermano Lobo*. Madrid: Temas de hoy, 1999.**

proyecto a José Ángel Ezcurra, editor y director de *Triunfo*, y precisamente logró hacerlo realidad aprovechando una suspensión de cuatro meses de la revista. Nace así *Hermano Lobo*, que se concibió desde el principio como una alternativa a *La Codorniz*, inspirada, según sus promotores, en la francesa *Charlie Hebdo*³⁷³. En ella colaboraron Summers –creador del título y del sagaz subtítulo “semanario de humor dentro de lo que cabe”-, Forges, Perich, Ops (Andrés Rábago, hoy El Roto), Dodot, Gila y, también Francisco Umbral, Manuel Vicent y Carlos Luis Álvarez (Cándido), todos ellos, y algunos más, multiplicados en un sinfín de divertidos seudónimos. Entre los muchos elogios que obtuvo por su contenido contestatario³⁷⁴ y a la vez vital, la revista cuenta con el mérito de haber dignificado el trabajo de los dibujantes aumentando las cantidades que cobraban por chiste a cifras jamás concebidas hasta entonces. Luis Conde Martín resume así la significación de la revista: “*Hermano Lobo* fue uno de los símbolos de la transición democrática, tanto o más que el semanario *Triunfo*, con el que compartía la casa matriz editorial y el mismísimo *El País*, el diario-fetichismo de los demócratas emergentes”³⁷⁵.

El éxito de la publicación fue tan drástico e inesperado como su caída, aunque, en general todas las cabeceras que integran el *boom* del humor gráfico tuvieron una vida efímera. La de *Barrabás* (1972-1976), editada en Barcelona y centrada en el mundo del deporte, cumple la misma pauta,

³⁷³ Sin embargo, hay quienes opinan que esta afirmación estaba muy lejos de corresponder a la realidad: “Salvo la apariencia formal, sobre todo de la portada y del logotipo (*Hermano Lobo* imitó la familia tipográfica Playbill), no hay más concomitancias que uno y otro publicaban textos y dibujos humorísticos y satíricos. Un lugar común pues, equivocado”. FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El Parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004, p. 524.

³⁷⁴ Aun así, no tuvo demasiados problemas con la censura, más bien al contrario, se vio beneficiada por una suspensión de *La Codorniz*. En *Hermano Lobo*, los dos principales caballos de batalla de las revistas de humor, la política y el erotismo, eran tratados con sutileza. Su mayor roce lo constituyó la infracción grave por la ilustración de portada del número 45, publicado el 15 de febrero de 1975, que hacía coincidir el agujero practicado por un preso en la pared de una celda con el contorno del mapa de España, haciendo referencia a la insuficiencia de la política aperturista de aquellos últimos tiempos de dictadura franquista.

³⁷⁵ CONDE MARTÍN, L., *Historia del humor gráfico en España*. Lleida: Milenio, 2002, p. 146.

aunque sus contenidos eran bien distintos. Inspirada por José Ilario, vinculada al grupo Godó y dirigida por Xavier de Echarri, rehuía los temas políticos y se centraba en un cóctel de fútbol y chicas ligeras de ropa muy del gusto de la época. En ella empezaron a despuntar dibujantes como Ivà, Óscar o Ja, que después formarían parte de *El Papus*. Procedente del mismo núcleo que *Barrabás* (Elf Editores, después Ediciones Amaika), *El Papus* (1973-1983) sería –con la excepción de *El Jueves*– la revista que más perduraría. Sus contenidos reflejaban posturas políticas muy críticas, por lo que sufrió dos suspensiones de cuatro meses y el secuestro de un número, y, lo que resulta aún más grave, tras una campaña de amenazas, fue víctima de un atentado el 20 de septiembre de 1977 en el que murió Juan Peñalver, conserje de la revista, y dieciséis personas resultaron heridas. En su contenido, la aportación más apreciable fue su reinvención del lenguaje de las clases populares y su atrevimiento en la contestación a los valores establecidos, pero se volvió cada vez más agresiva, de una radicalidad rayana en el mal gusto que dejó de tener sentido al llegar la democracia. Asimismo, buscó la aceptación del público, como la mayoría de las revistas de humor del momento y las experiencias que después se han emprendido, con el apoyo en contenidos pseudoeróticos, que por alguna extraña razón han formado tradicionalmente parte casi indisoluble de la prensa satírica nacional³⁷⁶.

³⁷⁶ El creciente número de revistas de humor del tardofranquismo y la predemocracia aprovechó, en los límites permitidos, el reclamo del “destape” y la inevitable curiosidad del lector por los contenidos eróticos, que durante tanto tiempo le habían sido negados. Ello trajo consigo un aluvión de portadas y fotomontajes provocativos y basados en dobles sentidos que hoy podrán parecernos vulgares, facilones o directamente sexistas pero inofensivos para la moral pública. Algunos de ellos traspasaron lo permitido y fueron objeto de amonestaciones por contravenir el artículo 2º de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, como se recoge en CRESPO DE LARA, P. *La prensa en el banquillo. 1966/1977*. Madrid, Fundación AEDE, 1988. Es el caso de la revista *El Pito* (en noviembre y diciembre de 1967), *Barrabás*, en un número de 1973, y, sobre todo, *El Papus*, que en sus números del 3 y del 18 de enero de 1975 y en un especial de marzo del mismo año fue suspendida por cuatro meses y multada con 250.000 pesetas. Tan severa sanción, la máxima estipulada, fue debida a la publicación de fotografías que según la sentencia habían de reprobarse por ser contrarias a la moral católica y por incitar al “triunfo de las pasiones corporales sobre el espíritu y a la ofuscación de la inteligencia por la sensualidad”. Ya en plena transición, la

Una de las últimas en incorporarse al *boom*, y que tampoco sobrevivió a la democracia, fue *Por Favor* (1974-1978). Influida por la tradición británica, en la línea de *Punch*, nació respaldada empresarialmente por José Ilario y contó con un consejo de dirección de excepción con Perich y Vázquez Montalbán a la cabeza. No menos brillante era el grupo de colaboradores gráficos (Forges, Cesc, Máximo, Romeu, Martinmorales, Chumy Chúmez, El Cubri –seudónimo colectivo de Saturio Alonso, Pedro Arjona y Felipe Hernández Cava-) y literarios (Juan Marsé, Álvarez Solís, Fernando Savater, Maruja Torres, entre otros). Como afirma Iván Tubau, la revista se decantó por unos contenidos totalmente políticos, de los que el lector debía estar informado previamente, por lo que se convirtió en una publicación reducida a un público muy limitado, casi elitista, al tiempo que se transfiguró en un signo externo de progresía politizada³⁷⁷. Sufrió por ello los embates de la censura, con una suspensión de cuatro meses con multa y el secuestro de un número. Mientras duró la suspensión, el mismo equipo sacó a la calle *Muchas Gracias*, en un intento de permanecer en contacto con su público. Pese a estar brillantemente concebida y estructurada, parecía que el público español aún no estaba preparado para este producto, por lo que en un espacio muy breve, el proyecto también fracasó³⁷⁸.

Otras revistas, de vida aún más efímera, que verán también la luz al auspicio del *boom* del humor de los setenta, merecen ser recordadas, sobre todo, por contar en su plantilla con grandes maestros del humor, tanto gráfico como literario. Así, *El Cocodrilo Leopoldo* (1974-1975), intento fallido de adaptación de la francesa *Le Canard Enchaîné* al mercado español, editado por Eugenio Suárez (*El Caso*, *Sábado Gráfico*) y dirigido por Pgarcía (José García Martínez-Calín), que recuperó del exilio en París a Vázquez de Sola,

“metamorfosis” de *El Papus* o *Mata-Ratos* de revistas de humor a revistas pseudoeróticas les costó expedientes de cancelación por parte de la Dirección General de Régimen Jurídico de la Prensa por traspasar el objeto que pretendían en el momento de su aparición.

³⁷⁷ TUBAU, I., *op. cit.*, pp. 252-253.

³⁷⁸ Se ha editado un libro antológico con material publicado por la revista: CLARET, J., (ed.) *Por favor: una historia de la transición*. Barcelona: Crítica, 2000.

caricaturista de publicaciones como *Ruedo Ibérico*. También, siguiendo la tradición de titular las revistas satíricas con nombres de animales, encontramos *El Cuervo* (1977), que en su publicidad se anunciaba como “la revista que ha necesitado 41 años para poder salir”. También de Ediciones Amaika, compartió dibujantes con *El Papus*, pero apenas alcanzó a cumplir un año. Otros intentos los constituirán *Sal y pimienta*, que pasa de suplemento frívolo de *Interviú* (1978) a revista independiente (1979-1983); *Nacional Show* (1978-1979), la primera revista de humor mensual, versión española de un formato estadounidense, a cargo más o menos del mismo equipo de *Por Favor*, con la aportación de firmas extranjeras como Reiser, Quino o Mordillo; a estos proyectos se suman otros muchos de tan variada orientación como sus títulos: *Butifarra*³⁷⁹, *Fútbol-In*, *Titanic*, *Hara-Kiri*, *Balalaika*, *El Puro*, *Cachondeo a Tope*, *Eh!*, *Muy Señor Mío*, etc. Mas todo quedó, como tantas veces, en un ejercicio de buena voluntad de los nombres que se repiten siempre al hablar del humor español de los últimos años.

Mención aparte merece *El Jueves* que, aparecido en 1977, ha cumplido ya 28 años de existencia, sobrepasando los mil números. Con una fórmula intermedia entre la seriedad de *Por Favor* y la radicalidad de *El Papus*, la revista, inspirada también por José Ilario, se integra poco después de su salida en el Grupo Zeta, pero toma mayor impulso cuando es comprada por los propios humoristas en 1982. Sus máximos responsables serán entonces José Luis Martín, Óscar Nebreda y, hasta su muerte, Jorge Ginés, Gin. Además de los citados, entre los dibujantes más característicos de sus diferentes etapas podemos nombrar a Kim, Fer, Gallego & Rey, Ja, Ricardo y Nacho o Idígoras y Pachi.

Como bien hace notar José María Casasús, el auge de las publicaciones humorístico-satíricas no era un fenómeno nuevo ni en España

³⁷⁹ Publicación surgida de la militancia cívica de barrio en Barcelona en 1975 bajo la dirección del dibujante Alfons López. Sobre sus orígenes, intención, estilo y el posterior paso del circuito alternativo al mercado convencional, véase GÓMEZ MOMPART, J. Ll., “El cómic como medio de comunicación popular: la experiencia de *Butifarra*”, en VIDAL BENEYTO, J. (ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*. Madrid: CIS, 1979, pp. 509-517.

ni en el extranjero. En el caso español, el género había conocido periodos de notable esplendor tanto en el siglo XIX como a principios del XX, pero en este caso, el *boom* se explica en función de unas condiciones muy concretas, en las que estas publicaciones desempeñaron un papel “en la vanguardia de los esfuerzos por abrir camino a una libertad de expresión más amplia y operante”³⁸⁰. Justamente al poder expresar libremente las demandas políticas y sociales –no sólo a través del humor, sino desde cualquier otra fórmula-, estas revistas pierden su razón de ser y el interés del público. Los intentos nacidos ya a las puertas o en plena democracia fracasaron claramente. *El Jueves* ha acaparado durante casi tres décadas el mercado de las revistas humorísticas, como en su momento ocurrió con *La Codorniz*.

No podemos acabar sin hacer una sucinta referencia a la evolución de fórmulas relacionadas con el humor gráfico: el cómic, por un lado, y los suplementos infantiles de historietas, por otro. En el primer caso, recordamos que en estas fechas nacen algunas de las publicaciones de cómic más exitosas del mercado español, que viven también un súbito auge al desprenderse de las restricciones del franquismo. Destacamos las tres publicaciones mensuales lanzadas por la editorial Nueva Frontera en 1977, *Totem*, *Blue Jean* y *Boomerang*, que abrieron el camino para que Toutain presentase otras como *1984*, *Creepy* y *Comix Internacional* y Norma sacara *Cimoc* o *Cairo*. Asimismo, La Cúpula editaba *El Víbora* -donde, entre otros, sobresalen Gallardo y Mediavilla, con su personaje *Makoki*-. En el aluvión de publicaciones que surgen se ofrece material extranjero, que permitió dar a conocer la obra de maestros como Hugo Pratt, Moebius o Alberto Breccia, junto a historias autóctonas de Josep M. Beà, Carlos Giménez, Enric Sió, Nazario, Max, o del argentino afincado en España Horacio Altuna. Además, se da también salida a esta inquietud creativa a través de la fórmula de los *fanzines* y de revistas alternativas, buena parte de ellas ligadas a un

³⁸⁰ CASASÚS, J. M., *op. cit.*, pp. 249.

movimiento *underground* barcelonés (*Goma-3*, *Bésame mucho*, *Último grito*, *Cul de sac*, *Con la mosca detrás de la oreja*)³⁸¹, sin olvidar la experimental y vanguardista *Madrid*.

Aunque tal explosión propició que se abordasen todo tipo de temas, triunfan la ciencia-ficción y, sobre todo, el cómic urbano con ciertas dosis de violencia. Antonio Altarriba hace recuento de las tendencias: “(...) la protesta radical, la voluntad provocadora, la denuncia de ciertas desigualdades sociales, la fantasía paracientífica, la reutilización paródica de las propias convenciones historietísticas y el humor canalla”³⁸². Parecía claro, como también afirma Altarriba, que el *tebeo* infantil franquista se había convertido en el *cómic*, dirigido ahora a un público más adulto, en un país democrático, políticamente maduro³⁸³. Pero, tal proliferación creativa no encontró un asiento industrial estable y la mayoría de las experiencias conocerían pronto el fracaso. Tan amplia oferta dispersó el interés de los lectores, además de que, con el auge del mercado de los álbumes, las historietas ofrecidas por estas revistas podrían ser pronto encontradas en forma de álbum de cómics, sin olvidar la dura competencia de otros medios de comunicación y formas de ocio nuevas³⁸⁴. Así pues, una vez pasada la efervescencia de “la movida”, el sector se sume en una crisis de la que aún no se ha recuperado.

³⁸¹ SCOLARI, C. A., *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Colihue, 1999, p. 180.

³⁸² ALTARRIBA, A., *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa, 2001, pp. 17-18.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Ana Merino profundiza más en su interpretación de los motivos de la crisis del cómic español, argumentando que los lectores –niños y adultos– del inmediatamente anterior tebeo de posguerra (*La familia Ulises*, *Carpanta*, *Petra*, *Doña Urraca*, etc.) se encontraban en un proceso de alfabetización en el que la sencillez gráfica les ayudaba a entender la complejidad de unos personajes en los que veían reflejada su propia realidad de trabajadores oprimidos. Al llegar la democracia, supuestamente se pueden controlar los abusos de poder y ofrecer alternativas contra posibles represiones, instaurando leyes con la que se defienden los intereses del ciudadano. El lector no necesita entonces ese espacio subversivo y se deja llevar por otros medios que le facilitan un nuevo tipo de entretenimiento. Los niños que crecieron con las historietas de Bruguera serán los que conserven la tradición de leer cómics, ahora en producciones para adultos que se vuelven vanguardistas, se intelectualizan, “fabrican códigos de expresión que los niños de la democracia no pueden leer”. El espacio del cómic infantil es invadido por la gráfica Disney y la japonesa, que se

Por otra parte, la fórmula del suplemento ilustrado para niños, que tanto éxito había tenido a finales del XIX y principios del siglo XX, seguirá ensayándose como en el caso de *Gente Menuda*, el veterano encarte de *Blanco y Negro*, que resistirá en *ABC* hasta los noventa; *El Cuco*, suplemento del diario *Pueblo* (1970-1972), o *El Pequeño País* –rebautizado *Mi País* y *Pequeño País*–, del que nos ocupamos más abajo. Estos suplementos infantiles –que forman parte de la estrategia de diversificación de la oferta, sobre todo dominical, para llegar a diferentes segmentos del público– resultan de interés porque sus contenidos son mayoritariamente tiras cómicas y selecciones de historias de tebeo que dan a conocer a los personajes más populares de la historieta a los más jóvenes lectores³⁸⁵.

8.2. La viñeta cotidiana: el refugio del humor gráfico en la prensa diaria

La resaca del *boom* había acabado con las publicaciones especializadas pero no con el prestigio de los humoristas gráficos. Los autores que se han dedicado al estudio de la cuestión suelen estar de acuerdo en señalar que fue la inclusión de la viñeta de Chumy Chúmez en la página editorial del emblemático diario *Madrid* la que había dado el pistoletazo de salida al reconocimiento definitivo de la viñeta en los diarios. Si bien Antonio Mingote gozaba ya de un espacio indiscutible en *ABC* desde los cincuenta, que lo había convertido en uno de los pocos dibujantes conocido como figura pública. Y aunque existe acuerdo entre colegas y expertos de

insertan en su imaginario a través del cine y la televisión. MERINO A., *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 144.

³⁸⁵ Como afirma Vázquez de Parga, en general, la prensa cotidiana no ha contribuido en España a divulgar el cómic entre los adultos. La instauración periodística de las norteamericanas *comics strips*, conseguida con variantes particulares en países como Gran Bretaña, Francia o Italia, no se ha conseguido en España. Los intentos de extender esta costumbre a las tiras de historietas autóctonas han chocado con las implicaciones peyorativas que aún persisten en el concepto público de cómic. Por ello, en los pocos casos en que se han editado suplementos de historietas, estos se han dedicado a la infancia. VÁZQUEZ DE PARGA, S., *Los cómics del franquismo*. Barcelona: Planeta, 1980, pp. 55-61.

toda tendencia ideológica en que Mingote constituye toda una institución del humor español, también es cierto que, como afirma Iván Tubau, otros autores tomaron el humor de actualidad como pretexto para lucubraciones menos inmediatas y reflexiones más intelectualizadas, entre ellos Chumy Chúmez o Máximo³⁸⁶. A pesar de tener a sus espaldas una trayectoria ya de cierto peso en las revistas especializadas, la labor diaria en periódicos de información general significará la consagración de dibujantes como el propio Máximo, que formará parte del equipo de *Pueblo* hasta su incorporación a *El País*, o Forges en *Informaciones* y después en *Diario 16*. Otros, como Peridis, se darán a conocer ya definitivamente en un diario (primero en *Informaciones*, luego en *El País*) sin prodigarse por las publicaciones satíricas.

Avanzando las décadas de los ochenta y noventa surgen nuevas características que van dando forma al panorama actual del humor gráfico. Con el trabajo de autores como Peridis, la tira de prensa empieza a ensayarse con más asiduidad en nuestros periódicos, en los que gozaba de mayor tradición la viñeta única. Sobre este punto, afirma Conde Martín que “apenas la cultivaban el vasco Luis Olmo, con su *Don Celes* desde mediados de los años cincuenta y el madrileño José Luis Mena, por esos mismos años, en el *ABC*, con su *Cándido*”³⁸⁷. A ellas añadiríamos, ya en los ochenta, la tira *Quico, el progre*, de José Luis Martín, en las páginas de *El Periódico*. La novedad será, pues, utilizar la tira para hacer opinión, en lugar de, como hasta entonces, para breves historietas basadas en un *gag* y protagonizadas por un personaje fijo. Se abre así el camino para las tiras sobre actualidad política de Gallego & Rey (*Diario 16*, *El Mundo*), Ricardo y Nacho (*El Mundo*) o Toni Batllori (con su tira *Ninots* en la sección Política de *La Vanguardia*).

Otra tendencia, al hilo de la paulatina transformación de la prensa española -en la que los diferentes periódicos han ido integrándose en grandes grupos- es la de que los diarios que forman parte de la misma

³⁸⁶ TUBAU, I., *op. cit.*, p. 162.

³⁸⁷ CONDE MARTÍN, L., *op. cit.*, p. 143. Ambas tiras siguen publicándose en los periódicos de Vocento y en *ABC*, respectivamente.

empresa compartan humoristas gráficos. Así, aunque constreñidos en una temática general que pueda adaptarse a periódicos de diversas zonas, autores como Jesús Zulet, Cerrajería o Ramón dibujan para Vocento –el último también para el Grupo Joly, junto a Esteban o Miki & Duarte-; Ferreres, Nando y José Luis Martín para el Grupo Zeta; y Pareja (Alberto Blesa y José Julio Gómez Sanz) para Prensa Ibérica (Moll).

Al tiempo, en algunos casos se completa el chiste de agencia con la aportación de dibujantes locales que pueden dar su visión de las cuestiones más cercanas al lector. La nómina de dibujantes de diarios de alcance provincial o regional que día a día hacen la crónica satírica de los asuntos más próximos al lector sería interminable, citamos tan sólo a algunos de los más consolidados, ya sea por su larga trayectoria, por su proyección a nivel nacional o por el peso del periódico: Xaquín Marín, Sex (María José Mosquera), Siro, Pinto & Chinto (*La Voz de Galicia*); Quesada (*Faro de Vigo*); Altuna (*El Periódico de Catalunya*); Fer, Alfons Figueras, Farruqo y Daniel Boada (*Avui*); Ermengol (*Segre*, de Lleida); Ortifus (*Levante-El mercantil valenciano*); Madrigal (*El Adelantado de Segovia*); Idígoras y Pachi y Elgar (*Sur*, de Málaga).

De forma parecida, las ediciones provinciales o autonómicas lanzadas por los grandes periódicos de difusión nacional incorporan también dibujantes autóctonos: en *El País* el trabajo de El Roto se inició en las páginas locales de Madrid, y se incluye una viñeta de Guillem Cifré en el cuadernillo de Cataluña y de Lombilla en el de Andalucía, -en una época el dibujante sevillano se limitaba a las caricaturas para ilustrar el perfil de personajes de actualidad, aunque ha pasado recientemente a desarrollar viñetas de opinión-; en *El Mundo* el encarte de Madrid acoge una viñeta de Alfredo, la edición andaluza a Martínez, la gallega a Pepe Carreiro, la de Castilla y León a J. M. Nieto y Lolo; en la edición valenciana de *ABC* tiene sección fija A. Teruel, Puebla en la de Madrid y Rafael Calderón en el *ABC* de Sevilla.

En cualquier caso, el humor gráfico se ha incorporado como material casi imprescindible no sólo de los diarios, que popularizan más a los dibujantes, sino de los semanarios, y, en general, de todo tipo de publicaciones especializadas; también de los distintos suplementos, tanto especializados en las más diversas temáticas y encartados en los diarios como de las publicaciones que han acabado sustituyendo a las revistas semanales de información general: los dominicales. Una gran parte de todos ellos, si no la mayoría, ofrece en su última página, o en cualquier otro lugar en el interior de la publicación, la imprescindible sección de humor gráfico. Detengámonos con más detalle en estas modalidades.

Los suplementos dominicales compartidos por los diarios de un mismo grupo hacen llegar el trabajo de los humoristas gráficos a lectores de los más diversos puntos. Podemos citar varios ejemplos: la revista líder en difusión, *El Semanal*, de Vocento, incorpora viñetas de Mingote desde la integración de Prensa Española en el Grupo Correo³⁸⁸. También contó en etapas anteriores con dibujos de Chumy Chúmez, Mordillo o Javirroyo. Por su parte el *Magazine* de gran formato de *El Mundo* se abre con una historieta de Idígoras y Pachi y cierra con una aventura de *Goomer* de Ricardo y Nacho, además de la reciente colaboración de Julio Cebrián (y durante un tiempo, una tira de Dodot). *La Mirada*, suplemento distribuido por periódicos pertenecientes a la división regional de Prisa, ha publicado trabajos de Quino o Miguel Anxo Prado. El *Magazine* de *La Vanguardia* publica dibujos de Krahn, Jordi Labanda, Joma u Ortifus. Además, el mismo periódico contó con un suplemento, *El Burladero*, antecesor de su página de *Humor*. También *La Voz de Galicia* lanzó un suplemento de humor, *Xatentendo.com*.

³⁸⁸ Vocento ha incorporado algunas aportaciones de *Blanco y Negro* de ABC sobre la base de *El Semanal*, por ello Mingote es firma del dominical desde septiembre de 2002 con una gran viñeta a color. El mismo grupo cuenta en otras de sus publicaciones con secciones de humor: el suplemento televisivo *El Semanal TV* publica la tira de Gegé (Carmen Iglesias) y la minúscula viñeta de Ricart; el suplemento femenino *Mujer de Hoy* publica actualmente el chiste a toda página de Óscar Garibaldi.

Podemos recordar asimismo experiencias anteriores de suplementos exclusivamente humorísticos como *Al loro* (“semanario de humor y entretenimiento”), publicado en los ochenta por *ABC* e impulsado por Mingote o *El País Imaginario*, encarte de *El País Semanal*, dirigido por Moncho Alpuente, en el que predominaba más el humor literario.

En el ámbito de la información general, pero fuera de los medios de periodicidad diaria, algunos semanarios han demostrado un especial interés en incorporar secciones de humor gráfico. Por las páginas de *Interviú* han pasado Perich, Forges, Tom, Martínmorales, Killian, Sir Cámara, Romeu, Nani (Adriana Mosquera) o Arranz. Además, en ocasiones ha lanzado suplementos humorísticos (*A las Barricadas*, propiciada por Forges en 1998, o el ya citado *Sal y pimienta*). Por su parte, *Cambio 16* lanzó en los ochenta *Monóxido 16*, un suplemento de humor coordinado por Julio Cebrián y Daniel Samper con dibujos de Abelenda, Ballesta, Cesc, Dodot, Fontanarrosa, Forges, Gallego & Rey u Ortuño, entre otros. Del mismo modo, semanarios como el propio *Cambio 16* y *Época*, *Tiempo* o *Tribuna* han hecho hueco en sus páginas para algunos de los anteriores más María Colino, Reboredo + Sañudo o los desaparecidos Summers y Chumy Chúmez.

Del mismo modo, en las revistas semanales o mensuales especializadas en una determinada temática o público se incluye el humor gráfico, predominantemente en tiras de personaje fijo, más que en viñetas de opinión. Así pues, encontramos dibujantes en revistas musicales (Chema García para *Rolling Stone*; Marcos Morán y Artur Laperla en *Rock de Lux*), de divulgación científica (Haderer o Romeu para *Muy Interesante*) o, sobre todo, del corazón: G. Recal (*Semana*), Palmer & Cia en (*¡Qué me dices!*), y los consagrados Gallego & Rey (*Sorpresa!*) u Ortuño (*Díez Minutos*). En revistas femeninas (Candela y Coe para *Mía*, Clau para *Clara*, o Labanda – en distintas épocas- para *Cosmopolitan*, *Woman* o *Marie Claire* y Maitena para *Marie Claire*); o juveniles: Diego (*Bravo*) y Enric Rebollo (*Nuevo Vale*).

También se dan en casi todos los periódicos universitarios e incluso en los gratuitos.

Según un estudio reciente del investigador Manuel Barrero para la revista electrónica *Tebeosfera* los firmantes de viñetas en prensa periódica y en revistas rondan los 400 en la actualidad³⁸⁹. Afirmar Barrero que no se observa una mayor presencia de humoristas gráficos en la prensa actual en comparación con la de hace dos décadas. Antes al contrario, los periódicos de mayor difusión no amplían los espacios en sus páginas para nuevas firmas, habiéndose consolidado sólo una veintena de nombres de humoristas “oficiales”³⁹⁰. Además, los diarios deportivos, salvo ocasiones especiales, van desterrando el humor de sus páginas, y en los diarios regionales y locales tampoco se está cuidando excesivamente este aspecto –lógicamente, resta espacios la integración de este tipo de periódicos en grandes grupos mediáticos, al publicar un mismo autor en varias cabeceras-. No cabe duda de que a los nuevos valores les va a costar hacerse un hueco ante las escasas posibilidades existentes.

Finalmente, en las últimas décadas, algunas publicaciones especializadas han intentado infructuosamente acompañar a *El Jueves* en su solitario camino. Una de las más tenaces, desde 1990, es *La Golondriz* conducida por Pgarcía, que no sin dificultades, trata de llenar el hueco

³⁸⁹ BARRERO, M., “Humor gráfico en la prensa española del siglo XXI”, en *Tebeosfera*, nº 9, noviembre 2002. (<http://www.tebeosfera.com/Seccion/NSST/06/HumorGrafico.htm>.) El estudio se basa en datos de 2000-2002, -aunque al tratarse de una publicación electrónica se han ido actualizando, gracias, en parte, al llamamiento del propio autor a los lectores para completar la información ofrecida. Ha de tenerse en cuenta que se censaron autores de viñetas, tiras e historietas editadas en papel en publicaciones españolas (pero no directamente relacionadas con la historieta o revistas de humor gráfico). Además dejando fuera de la investigación a los autores que realizan exclusivamente caricaturas (Pérez Delías, Loredano, Sciammarella, Gus Béjer, Jorge Arévalo, etc). Tampoco se incluyó a los ilustradores editoriales (Ulises, Fernando Rubio, Raúl), ni al humor gráfico en sitios electrónicos, fanzines o tebeos.

³⁹⁰ Conviven en la prensa de hoy dibujantes de varias generaciones, pero es cierto que desde hace unos años los mismos autores acaparan el “star-system” del humor gráfico: los más veteranos se dieron a conocer en la década de los 40 (Mingote, Mena), otros en los 50 (Julio Cebrián, Máximo, Ballesta, Madrigal), en los 60 (Forges, Martinmorales) y los 70 (Peridis, José Luis Martín, Romeu, El Roto). Más recientemente, en los 80 (Krahn o las parejas formadas por Gallego & Rey, Ricardo y Nacho, Idígoras y Pachi) y en los 90 (Ángel y Guillermo, Reboredo + Sañudo).

humorístico que dejó *La Codorniz*. Otros intentos se vieron obligados a rendirse más pronto (*El Pupas, Cuadernos de... Humor*).

El más reciente ensayo de alternativa, *El virus mutante*, ha caído a escasos seis meses de su salida, a pesar de contar con los más importantes nombres del humor gráfico y literario actual. Se trataba de un semanario de 24 páginas a color con formato tabloide, al estilo de los periódicos diarios, nacido el 14 de mayo de 2004 y editado por la Compañía Editora de Publicaciones de Humor, empresa creada y dirigida –como la publicación– por el periodista Juan Ignacio Jiménez Mesa. Su consejo fundador estaba formado por Forges, Gallego & Rey, Martinmorales, Peridis, Fermín Vilchez y Juan Ignacio Jiménez Mesa. Entre sus más de sesenta colaboradores se encontraban veteranos como Máximo, Mingote, Carlos Giménez, Juan José Millás, Rafael Azcona, Carlos Boyero, Daniel Samper, Raúl del Pozo o Moncho Alpuente y nuevas incorporaciones como Malagón, Puebla, Ferran Martín, Jesús Martínez del Vas o Farruqo. A pesar del inmejorable equipo y los resultados de ventas, la publicación sólo resiste 21 semanas en los quioscos, principalmente por la falta de anunciantes que se atreviesen a mezclar la publicidad de sus productos con los contenidos de *El virus mutante*, que, dicho sea de paso, si ya eran tan audaces como para sacar en la primera portada a la princesa de Asturias tocada con el gorro frigio, podían haber sido todavía más osados de no ser por el temor a las reticencias de los anunciantes. Según declaran sus propios artífices, este proyecto de nuevo periodismo satírico no ha finalizado, sino que está sólo aparcado a la espera de reaparecer, quizá como suplemento o como revista³⁹¹.

Mientras tanto, subsisten algunas modestas experiencias locales como la segoviana *El Cochinillo Feroz*, (encabezada precisamente por Alpuente y Madrigal) o la andaluza *El batracio amarillo*. Pero, aunque no hay duda de que los contenidos humorísticos gozan del favor del público –como lo demuestra su éxito en otros medios como el cine, la radio o la televisión–,

³⁹¹ CAPDEVILA, J., “Proceso vírico” [comentario sobre *El virus mutante*], en *Tebeosfera*, nº 14, octubre 2004.

no parece que vaya a recuperarse el auge de las revistas de los setenta. En relación con este éxodo del humor en revistas especializadas al humor en medios de información general, tomamos las palabras de José María López Ruiz, artífice de una notable obra sobre las revistas satíricas madrileñas, cuando señala que el humor pasa a refugiarse “en la prensa diaria y semanal donde las tiras, las caricaturas o las historietas (...) tienen miles de seguidores hoy día. Y, no obstante, parece ser que esos mismos seguidores no aguantarían la lectura de todo un semanario dedicado exclusivamente al humor”³⁹². Parece ser que los lectores tienen suficiente con una pequeña dosis de humor cotidiano y, salvo los incondicionales de *El Jueves*, se indigestarían con una publicación completa que repasase en clave de humor la actualidad.

8.3. El humor gráfico de *El País* como referencia dominante

La inclusión de secciones de humor gráfico goza de buena salud particularmente en los grandes diarios de referencia³⁹³. En ellos, ha ido

³⁹² LÓPEZ RUIZ, J. M., *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*. Madrid: Compañía Literaria, 1995, pp. 287-288.

³⁹³ Actualmente los principales diarios españoles incorporan un uso variado del humor gráfico a lo largo de sus páginas: *El Mundo* cuenta con las firmas principales de Gallego & Rey, Ajubel, Ángel y Guillermo –o Guillermo en solitario-, (en la sección de Opinión), además de las secciones de los autores locales que señalábamos más arriba y otras de encartes (como el caso de Cabañas para el cuadernillo de Economía) o las ilustraciones de textos, de gran calidad y salpicadas a veces de un toque de ingenio, de Ulises Culebro. *ABC* ha utilizado de manera especial el recurso del dibujo –no sólo por la incorporación de los retratos dibujados de los protagonistas de la noticia, que no constituirían en sí humor gráfico-, sino porque las características especiales de su primera página han permitido en ocasiones la introducción de un dibujo de Mingote en portada. La aportación del veterano dibujante se completa con la de Martinmorales, también en Opinión y la tira de Mena en Pasatiempos, además de los autores locales arriba indicados. En *La Razón* publica la pareja Reboredo + Sañudo, y otro dúo encubierto bajo el seudónimo Caín (Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio), además, en la edición catalana colabora Víctor. *La Vanguardia* ha contado en los últimos tiempos, repartidos entre sus páginas y las de su *Revista del Domingo*, con Toni Batllori, Climent Anglada, Enrique Ventura, dibujante ayudado por los guiones de Nieto (hasta su muerte en 1995), Jaume Collell o Antonio Coromina. También Fernando Krahn, Kap o Guillén, además de Napi para su edición tarraconense. Revisamos los espacios de humor de *El País* a lo largo del presente apartado.

aumentando tanto el número de colaboraciones, por un lado, como la importancia que se les otorga como parte de la identidad del periódico, por otro. En el primer caso, poniendo como ejemplo al diario *El País*, el número de autores en cada ejemplar se ha incrementado, de dos en el año 1976 (Máximo y Peridis) a un mínimo de cinco en cada número actualmente: los dos veteranos, más Romeu, Forges y la aportación de El Roto en el cuadernillo local, sin contar el uso frecuente de caricaturas y el humor gráfico incluido en los diferentes suplementos y encartes, de los que hablaremos más abajo. Se ha configurado así un grupo de dibujantes de estilo identificable y variado, y sin duda situado en una posición privilegiada para aportar sus opiniones, aunque cada uno administra el ejercicio de su liderazgo con distintos enfoques y variable intensidad. En el segundo caso, centrándonos en la identificación del periódico con sus humoristas, resulta patente que la seriedad que quería transmitir *El País* en sus inicios se veía reforzada también en la elección de sus dos primeros comentaristas gráficos³⁹⁴. En el breve capítulo dedicado al humor de *El País*, en su libro

³⁹⁴ *El País*, en su *Libro de Estilo* (apartado 5.15) hace la siguiente referencia a lo que denominan “ilustraciones humorísticas”: “Los dibujos o tiras de humor son considerados elementos de opinión y, por tanto, responden al criterio de sus autores. No obstante, no se permitirán los chistes que ofendan la intimidad de las personas ni que ofrezcan imágenes desagradables”. *El País. Libro de Estilo*. Madrid: Ediciones El País, 1993, 9ª, p. 58. Consultados sobre este punto, los autores entrevistados afirman no haber tenido nunca problemas en este sentido, Peridis recalca especialmente que siempre ha tenido libertad absoluta. Por su parte, Máximo, también afirma disfrutar desde el principio de total libertad para opinar sobre cualquier cuestión y de cualquier modo. Sin embargo, se muestra algo decepcionado por una reciente polémica que le ha supuesto la primera llamada de atención en estos años: la utilización de dibujos de mujeres desnudas en su producción veraniega, que desencadenaban un aluvión de protestas, por lo que desde la dirección se comunicó al dibujante que debía considerar este aspecto: “En la época en cuanto a lo que se refiere a *El País*... nunca me han censurado ningún dibujo, nunca han cambiado nada de nada y... eso en veintitantos años. Y entonces yo estaba muy contento pensando que era el único periódico del mundo donde no se ejercía ningún tipo de censura, ni tampoco yo asisto a ninguna reunión previa, ni tengo ninguna relación de qué hay que hacer, o sea yo tengo la total libertad de elección del tema. Hasta que el año pasado [2004] hubo dificultades para publicar unos dibujos de verano y entonces pensé que nada es perfecto (...) se consideró que tenía lectores y lectoras furibundos que protestaban, considerándolo poco menos que pornografía, y claro, a mí no me importa lo que puedan pensar cuatro señores que escriben una carta o tal, pero sí me importa lo que opina el periódico dando razones a esas cuatro personas y, bueno, pues esa es la única... el único tropezón que he tenido con este asunto y

sobre la historia del periódico, Maria Cruz Seoane y Susana Sueiro destacan de Máximo y Peridis que “su humor, muy poco «chistoso», no desdecía de la «seriedad» del periódico. Nadie habrá soltado una carcajada al contemplar una tira de Peridis, mucho menos una viñeta de Máximo, ante cuyos dibujos como él dice, la gente puede preguntarse donde está el chiste o la gracia, y es que no está”³⁹⁵. Sin duda, el chiste que en realidad no es tal, que nos invita a pensar más que a reír, que señala una situación ofreciendo un punto de vista, es la fórmula generalizada de entender el humor gráfico en nuestros periódicos hoy. Sin el ensañamiento de la caricatura del XIX, sin la inocuidad del *gag* de posguerra. Depurado en la forma y en el contenido, economizando recursos en ambas partes sin renunciar a la hondura y la agudeza, es más, reforzándolas más gracias a esa desnudez estilística.

Insistiendo en el plano de lo formal, el humor en un periódico de imagen tan austera, que ya en su diseño controlado está intentando dar sensación de seriedad, ofrecía un alto grado de identificación con sus humoristas: las sencillas líneas de Peridis, con su recreación caricaturesca pero esquemática de la clase política y, por otro lado, las reflexiones de Máximo, también gráficamente sobrias, sin detallismo, encajaban con *El País*. Más adelante, con el periódico plenamente consolidado se han otorgado algunas concesiones, ya que al igual que se insertaron unas notas de color, se ha dado cabida a dibujantes más festivos. Sería el caso de Forges –que no llegó hasta los años noventa, aunque los lectores tengan la sensación de que su viñeta siempre ha estado ahí, pues hoy el recuadro de Forges es otra institución entre las páginas del diario-. Hubiese sido un error del periódico desaprovechar la oportunidad de contar entre sus páginas con

que me produjo un cierto dolor”. En entrevista a Máximo, efectuada para la presente investigación con fecha 5-VI-2004. Véase anexo correspondiente.

³⁹⁵ SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *Una historia de El País y del Grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004, pp. 254-257. En referencia a esta insistencia en la seriedad como rasgo del periódico, las autoras destacan también la prohibición de publicar inocentadas, lo que no impidió un hecho algo más ridículo: que el periódico publicara en alguna ocasión como noticias veraces otras inocentadas recogidas de medios extranjeros.

el humorista gráfico más representativo de los últimos años, muy apreciado y reconocido por el público, pese a que se escape un poco de los márgenes estilísticos que el propio diario parecía imponerse.

En suma, el humor gráfico ha sido un elemento no excesivamente llamativo pero constante en las páginas de *El País* desde su nacimiento en 1976. En pleno *boom* del humor gráfico se trataba de un contenido que no debían descuidar y así se hace notar en los primeros tiempos. La introducción de nuevos nombres ha coincidido en ocasiones con cambios en la dirección del rotativo. Así, se ha ido experimentando su inclusión en diversos lugares de su cada vez más amplia oferta, con diferentes resultados. Desglosemos con más detenimiento las características de las diferentes modalidades en que el periódico ha incorporado o incorpora espacios de humor gráfico.

En un sorprendente caso de permanencia, poco común en la prensa española –salvo la excepción de Mingote que ha superado el medio siglo en *ABC*–, tanto Máximo como Peridis continúan formando parte del equipo de dibujantes de *El País*, en el que llevan publicando desde el primer número. Las parcelas de ambos autores quedaron bien definidas desde aquellos comienzos, de tal modo que desde entonces hasta hoy han variado muy poco el formato y la ubicación de sus respectivas colaboraciones.

Si nos atenemos a un orden estricto, la primera aportación de la historia del periódico corresponde a Máximo, que publicó su primera viñeta el 4 de mayo de 1976, en la sección de Opinión, donde permanece hasta hoy. Ha sido una sección muy respetada, hasta el punto de que la única variación ha sido la ubicación entre las páginas editoriales: en un principio, estaba situada entre la revista de prensa o las cartas al director, debajo o a la derecha del editorial. Más recientemente, se sitúa en la segunda página de Opinión, entre un gran artículo de fondo. Contribuyendo en su momento a aumentar el prestigio del humor gráfico, en esa sección se otorga a los

dibujos de Máximo el relieve que merecen y total libertad para opinar –a veces en contra del propio periódico, como veremos-.

La tira de Peridis supuso una auténtica novedad, por su disposición entre las noticias –comentando una en concreto- y por el uso de la caricatura política de un modo original, menos estático, más moderno. En los primeros años del periódico se situaba indistintamente en diversas secciones del periódico como Internacional, Economía y Trabajo o Sociedad y preferentemente en el lugar donde luego se fue asentando, la sección, ya desaparecida, de Política³⁹⁶. Hoy en día aparece normalmente en la sección rebautizada como España, aunque excepcionalmente puede aparecer en otra sección, especialmente, Internacional. Como es lógico, si varía, lo hará donde se ubiquen noticias relacionadas con personajes de la actualidad política. Asimismo, en la primera mitad de la década de los noventa la tira de Peridis se trasladó a la contraportada del diario.

Otro de los dibujantes habituales de *El País* ha sido Carlos Romeu. Este dibujante barcelonés publicó por primera vez en diciembre de 1971 en la revista *Nueva Dimensión*, y, posteriormente, en otras como *Por Favor*, *Triunfo*, *Interviú*, *El Jueves* o *Nacional Show*. Además, ha trabajado en radio y en televisión (TV3 y TVE1) como guionista y ocasionalmente como actor. Aparece en los números iniciales de *El País Semanal*, encartados en el periódico, con la tira *La banda de M.*, protagonizada por un grupo de niños – con el famoso Miguelito a la cabeza-, que ocupaba tres cuartos de página (ocho viñetas en dos columnas y cuatro filas con color en el fondo), compartidas con las soluciones a los pasatiempos. En 1982 se incorpora ya al diario en una sección llamada Madrid Hoy, hasta 1986, cuando pasa a la de Opinión. Desde 1991 su chiste se ubica en la esquina superior de la

³⁹⁶ Tanto en el caso de Máximo como de Peridis efectuamos una descripción más exhaustiva de sus espacios en el periódico respecto al material publicado entre los límites cronológicos que abarca nuestra investigación. Remitimos al capítulo siguiente para un análisis más minucioso tanto de estas cuestiones como de las referentes a su universo creativo. Pueden consultarse también los anexos correspondientes a las entrevistas realizadas a ambos dibujantes.

Agenda donde permanece actualmente. En su reducido espacio (24 cm²), Romeu prescinde de fondos y objetos para mostrar tan sólo bocadillos y personajes, siendo estos últimos su aportación más reseñable, ya que ha creado unos estereotipos muy duraderos. En cualquier caso, las historias de Romeu no siempre han aparecido sólo en el interior del propio periódico o en el dominical, llegando a reservarse incluso a las páginas del suplemento infantil, como ocurrió durante un tiempo con las *Historias de Miguelito* o a las de un suplemento que se creó en los noventa, *El Viajero*, con una tira en la sección de Gastronomía.

Forges (Antonio Fraguas) ha sido el dibujante fijo de más reciente incorporación, aunque son ya diez años los que lleva publicando en *El País*. Comparte el espacio reservado al humor en la sección de Opinión con Máximo desde junio de 1995, cuando fue fichado por Jesús Ceberio, tras abandonar *El Mundo*, de cuyo equipo fundacional había formado parte. Su ubicación en el periódico ha permanecido inalterable durante estos años, en la primera página de Opinión, la par, en la esquina inferior derecha, junto a la revista de prensa, y con unas dimensiones de 165 cm² por viñeta. Su dibujo –como el de Romeu– siempre se ha caracterizado por un estilo visual amable, cómico, y casi estandarizado (grandes narices rematadas por gafas en lugar de ojos, formas redondeadas, blandas, pocas caricaturas de personajes reales), lo que se debe sobre todo a una cierta limitación gráfica. Ésta se salva con creces en el desarrollo de la parte verbal de sus chistes, que han introducido un lenguaje propio destinado a deshacer las trampas de la jerga política y a reinventar las expresiones coloquiales. Ha creado asimismo una serie de personajes arquetípicos de gran popularidad: Mariano y Concha, los Blasillos, las ancianas, etc. Todo ese universo propio que ha ido forjando desde sus inicios en *Pueblo*, *Arriba*, *La Codorniz* o,

especialmente, *Informaciones* y más tarde en *Diario 16*, *El Mundo* o *Interviú* se ha trasladado a *El País* donde ha tomado aún mayor impulso³⁹⁷.

El quinteto fundamental de dibujantes actuales de *El País* se completa con El Roto, seudónimo de Andrés Rábago García. También ha firmado como Jonás y Ops (*Hermano Lobo*). Bajo su nombre real ha realizado exposiciones de pintura, profesión que compagina con la de dibujante. El trabajo de El Roto en *El País* se divide actualmente en dos versiones: de lunes a sábado en los cuadernos regionales, en la página 2 de la sección Opinión (desde el 5 de febrero de 1996); para la edición nacional el domingo (con la sección fija *Cajero automático* en el encarte *Domingo*). La primera suele consistir en una viñeta única, en blanco y negro y la segunda utiliza las secuencias con más asiduidad y va a color. En ambas se expresa como el artista moralizante que aspira a ser, con la desgarradora grafía que caracteriza su trabajo, alejado de los trazos simples de sus compañeros en favor de imágenes de más laborioso tramado, a base de líneas gruesas y, sobre todo de manchas. Igualmente desgarrador suele ser el mensaje, destinado a aumentar el nivel de conciencia colectiva de los ciudadanos y a denunciar los vicios de nuestra sociedad, a imagen de la sátira clásica.

No todos los humoristas gráficos que han pasado por *El País* han logrado asentarse entre sus páginas como los anteriores. En los primeros tiempos -concretamente entre el 4 de julio y el 2 de diciembre de 1978-, el uruguayo Blankito (Luis Blanco Álvarez) publicó una historieta de gags de situación, que si bien se fue acercando a la actualidad e incluso se fue politizando progresivamente, trataba en lo esencial de las desventuras de unos personajes fijos, bajo el título *Cero Pérez y familia*. La tira comenzó a publicarse en un faldón de las páginas de agenda Hoy en Madrid, entre el 18 de octubre y el 9 de noviembre de 1978, pasó a las páginas de Carnet, y el 10 de noviembre aparece en Anuncios Breves hasta su desaparición menos de un mes más tarde. Pero el caso más polémico es el del popular dúo

³⁹⁷ Un interesante y más exhaustivo análisis del estilo de Forges puede encontrarse en TUBAU, I., *op. cit.*, pp. 206-211.

formado por José María Gallego y Julio Rey. Se incorporaron en junio de 1989 a la sección Opinión del diario, procedentes de *Diario 16*, contratados por el nuevo director, Joaquín Estefanía, dentro de una amplia reorganización de la redacción. Poco después, en abril de 1990 se les desplaza de las páginas de opinión a las de radio y televisión, hecho por el que Gallego & Rey deciden marcharse del periódico. Se trata, sin duda, del punto más oscuro de la historia del humor gráfico del periódico, y, a nuestro juicio, de una gran equivocación por parte de *El País*, que no respetó la libertad del dúo para elegir el contenido de sus tiras, demasiado severas, para el periódico, con el PSOE³⁹⁸.

Otro caso bien distinto se da en el año 1991, cuando el periódico intentó probar suerte con el estilo norteamericano de la tira seriada, incluyendo una historieta no humorística llamada *La maleta de Machado* de Pedro Arjona y Jorge M. Reverte en la sección Agenda. Pero esta práctica no rompió con las reticencias de nuestra prensa ante el cómic adulto y no ha tenido continuidad.

En cuanto a los cuadernillos y suplementos, *El País* tampoco ha descuidado las secciones de humor gráfico. Recordemos que el muy

³⁹⁸ La lectura que del episodio hacen Seoane y Sueiro peca quizá de demasiado diplomática, pues aducen que el estilo de esta pareja de humoristas era demasiado “caliente”, que el motivo de su desplazamiento a unas páginas menores fue una reestructuración del periódico y que se marchaban del diario “por discrepancias profesionales con la dirección”. SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *op. cit.*, pp. 256-257. Marie-Christine Moreau explica el mismo hecho planteando las dimensiones del problema desde el punto de vista de la libertad de expresión, enmarcándolo en la situación política que se vivía en aquella época, cuando Gallego & Rey “(...) dibujaban tiras de caricaturas mordaces contra el hermano del vicepresidente socialista Alfonso Guerra, Juan Guerra, acusado de corrupción y de prevaricación. Venían publicadas cada día en las páginas de opinión y eran cada vez más feroces hasta que fueron desplazadas a la sección de televisión y radio, bajo el pretexto de que habían exagerado al caricaturizar al hijo de Juan Guerra. No aceptaron lo que se asemejaba a una censura y se fueron a *Cambio16*”. MOREAU, M. C., “La libertad de expresión al servicio de la democracia”, en *25 años de libertad de expresión*. VII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2004. [CD-Rom]. Las opiniones sobre el partido socialista y sobre el propio diario *El País* que Gallego & Rey habían vertido en sus chistes en ocasiones anteriores podían hacer predecible este desenlace. Sirva de ejemplo una tira publicada en febrero de 1985 en *Diario 16* en la que Juan Luis Cebrián aparecía como un lacayo de Felipe González que extendía la alfombra de *El País* a sus pies. SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *ibid.*

apreciado trabajo de El Roto se publica en los cuadernillos regionales, desde donde se ha convertido en toda una referencia. También el suplemento dominical *El País Semanal* ha prestado atención al humor desde su aparición el 3 de octubre de 1976. En sus dos primeros números, en la época en que aún se presentaba en formato tabloide, incluía una sección formada por una página completa bajo el título *Humor* a cargo de Martínmorales. Después el humor del suplemento pasó a la sección de Pasatiempos, donde se ofrece por vez primera una tira que no es exclusiva del periódico sino de agencia: se trata de una creación muy curiosa titulada *Woody Allen*, basada en peripecias ficticias del personaje real -simpáticamente caricaturizado- cuyo autor era Joe Marthen, y que en España se ha publicado en otros medios (tebeos, por ejemplo). También en la página de Pasatiempos aparecían unos dibujos de G. R. Ametxazurra que ilustraban con un toque de humor el criptograma de Del Rez. Buen caricaturista, Ametxazurra efectúa un guiño a sus compañeros dibujando a alguno de los miembros de la redacción de *El País* –incluido Peridis- en el número del 26 de diciembre de 1976 de *El País Semanal*. Las secciones de humor en viñetas han sido frecuentes en la revista (Martínmorales o Romeu en los inicios, Quino o Maitena, más recientemente). Tampoco ha faltado el humor literario en el dominical, donde curiosamente el propio Máximo participó en los comienzos con unos textos que ocupaban una o media página titulados “Historias inventadas”, lo que da idea de los diálogos surrealistas y las situaciones delirantes que servían para hacer comentario de la actualidad. Aparecían firmados con la misma rúbrica que sus viñetas, y a veces estaban ilustrados por uno de sus dibujos. Más adelante, entre el 26 de mayo de 1985 y el 16 de octubre de 1988, apareció a modo de encarte insertado en *El País Semanal* una sección de humor llamada *El País Imaginario*, dirigida por Moncho Alpuente. Bajo el lema “diario irreverente de la mañana”, este suplemento humorístico parodiaba al propio periódico, ironizando así sobre la actualidad. Después de la desaparición del encarte, Alpuente firmaría una sección humorística titulada

“El chafardero indomable”. No cabe duda de que un éxito reciente de *El País Semanal* -o *EP[S]*- lo ha constituido la incorporación de la argentina Maitena, coincidiendo con el último rediseño de la revista en octubre de 1999, dando por fin voz al humor hecho por mujeres. La aceptación de sus chistes ha sido tal que incluso se incorporó en fechas veraniegas a las páginas del diario con una sección propia titulada *Curvas peligrosas*. Una última incorporación reciente ha sido la viñeta de José Luis Ágreda que acompaña al artículo de Maruja Torres. Ágreda realiza una ilustración que actúa a veces como chiste gráfico al incorporar una situación ingeniosa, muchas veces ayudada por un bocadillo.

También ofrecido los domingos, el actual suplemento para niños, *Pequeño País*, introduce un gran número de tiras infantiles a color, de forma parecida a como se presentaban antiguamente los cómics en los suplementos dominicales norteamericanos: varias historietas abigarradas en una sola página. Con él, como acertadamente ha advertido Luis Conde Martín³⁹⁹ *El País* ha ido sucumbiendo a la más barata tira extranjera de agencia en detrimento de la producción nacional que favoreció en sus primeros tiempos⁴⁰⁰. El resto de las páginas del suplemento se ha completado tradicionalmente con algunas informaciones y pasatiempos para niños.

El humor gráfico de *El País de las Tentaciones* presenta la estética más innovadora, las apuestas más arriesgadas, en el mismo tono que el resto de la publicación. Desde que este suplemento juvenil editado los viernes fue lanzado en octubre de 1993, siempre ha presentado en su última

³⁹⁹ CONDE MARTÍN, L., *op. cit.*, p. 182.

⁴⁰⁰ Entre las tiras españolas que ha publicado el suplemento infantil, nacido en octubre de 1988 –aunque ha pasado ya por tres épocas distintas, con cambios en el formato y en el título- podemos citar: *Leo Verdura* de Rafa Ramos, *Goomer* de Ricardo y Nacho, *Marco Antonio* de Mique Beltrán, o, durante un tiempo, la veterana *13 Rue del Percebe* de Ibáñez. Más recientemente se han incorporado *Jorge* de Sierra i Fabra y Rovira o *Gus* de Nacho Moreno y Raúl Arias. Sin embargo, ganan en número las producciones extranjeras: *Lupo Alberto*, de Silver, *Natalia* de Sergio Salma, *Calvin y Hobbes* de Waterson, *Garfield* de Jim Davis, *Zit*, de Jerry Scott y Jim Borgman, *Foxtrot* de Bill Amend o *El pequeño Spirou* de Tome y Janry.

página una sección denominada Cómic, con firmas conocidas como Mauro Entrialgo o Calpurnio, y otras menos consagradas, especialmente desde que introdujo la fórmula titulada *Generación 2x1* por la que han pasado los autores más vanguardistas (Bernat Lliteras, Pablo Moreno e Ibra Muñoz, Sonia P. Flores + Sónika, entre otros).

El encarte en formato tabloide *Domingo* contó a mediados de los 90 con tiras tan populares como *Garfield* de Jim Davis, actualmente en *Pequeño País*. Hoy, *Domingo* publica una ilustración humorística de Matt, acompañando al artículo de Antonio Martínez y la ya comentada viñeta a color de El Roto bajo el título *Cajero automático*.

Finalmente, llegamos a las caricaturas, elemento que deambula por diferentes secciones del periódico sin ocupar sección fija (de Deportes a Economía, preferentemente acompañando entrevistas y perfiles), con la función, la mayoría de las veces, de paliar la carencia de elementos iconográficos atractivos o de crear impacto en el diseño de la página. Los caricaturistas actuales de *El País*, Sciammarella y Loredano, coinciden ambos en la estética de sus retratos, un elemento ornamental de estilo cada vez menos “realista”, más moderno, y casi abstracto. Así, en lugar de representar al personaje con una técnica figurativa y exagerando algunos rasgos -lo que correspondería a una caricatura clásica-, se traza un esquemático bosquejo reduciendo los rasgos del retratado al mínimo, acercando más la caricatura a un retrato de la personalidad del individuo que de su imagen externa. Las primeras ilustraciones caricaturescas, más tradicionales, publicadas por el periódico en los setenta, eran obra de Nicolás Gless para las secciones de Libros y Arte y La Cultura. Otros ilustradores, no humorísticos, sobre todo para secciones culturales o el suplemento *Arte y Pensamiento* fueron Pilar Coomonte, M. Suárez-Carreño o Concha Candelas.

Capítulo 9. Los autores: función en el periódico y universo creativo

9.1. Máximo, opinador diario e independiente de la mañana

Tan característico de *El País* como el propio lema del diario, la incorporación de Máximo se produce ya desde los números cero del periódico cuando se le solicitó realizar un dibujo que fue repitiéndose a modo de prueba hasta la salida definitiva del diario a la calle transcurridos tres meses. Máximo era acreedor ya en 1976 de una dilatada trayectoria que se había forjado desde sus tempranas colaboraciones a finales de los 50 en el *Don José* de Mingote, en otras revistas y semanarios y, sobre todo en los diarios *Arriba*, más brevemente en *Informaciones* y, especialmente, en *Pueblo*. En este último, desde su incorporación en 1965, había logrado la máxima popularidad de su obra hasta entonces, y según él mismo, aquella época no ha igualado en aceptación pública a la larga etapa posterior en *El*

*País*⁴⁰¹, donde llega después de un breve paso por *El Correo Catalán* y *La Vanguardia*.

Máximo realiza desde su incorporación a *El País* en 1976 una viñeta sin restricciones temáticas en la sección de Opinión, caracterizada por la búsqueda constante de nuevas posibilidades expresivas. Resulta curioso que la situación fija de su viñeta, lejos de producir el anquilosamiento del dibujante, le posibilita una mayor libertad creativa, sobre todo si lo comparamos con el caso de su compañero Peridis, sujeto a la actualidad. En los comienzos, Máximo hizo valer su posición de “consagrado” en el diseño en la página de la propia viñeta, en principio concebida a dos columnas y aumentada a tres por deseo del dibujante, que, de no ser respetado, afirma que no hubiese tenido inconveniente en renunciar al proyecto. En cuanto al contenido, Máximo es un dibujante de constantes, de pistas que nos remiten a su propio código creativo, pero al tiempo, es un autor que se reinventa en cada etapa⁴⁰². Así, sus dibujos de *Pueblo* o de *La Codorniz*, aun presentando ciertas preocupaciones similares (la clase política, las desigualdades sociales entre ricos y pobres, los trabajadores) no tienen mucho que ver estilísticamente con los de *El País*, mucho más esquemáticos, lineales, y, por lo tanto, más claros, más contundentes. En efecto, la rotundidad es una de las características principales de este autor, capaz de lanzar los mensajes

⁴⁰¹ “Pues por contradictorio que parezca (...), la máxima popularidad pública, digamos, yo creo que la he tenido en la época de *Pueblo* en el que estuve diez años y sin embargo en *El País* he recibido como, digamos..., correspondencia a eso... pues privadamente mucha y públicamente ninguna”. En entrevista a Máximo, efectuada para la presente investigación con fecha 5-VI-2004. Véase anexo correspondiente.

⁴⁰² En palabras de José Antonio Llera: “(...) su afán experimentador no es producto de la inseguridad, del tanteo, sino que se convierte en un estilo definido por la renovación sin pausa, sin que ese dinamismo signifique aminorar ni un ápice la contundencia de la sátira. Como en los buenos dibujantes de humor gráfico, en él es imposible separar el fondo de la forma”. LLERA, J. A., *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*. Madrid: Instituto de la Lengua Española, 2003, p. 378. A ello añade más adelante: “Máximo es el James Joyce del humor gráfico. Un Joyce pasado por Steinberg, Mondrian y Steadman. Representa, junto a su afán experimental, una línea de humor metafísico e intelectual, minimalista no pocas veces. Junto a una composición muy estilizada y arquitectónica, los procedimientos de condensación son en él muy considerables, así como su capacidad para inyectar en el chiste mensaje ideológico y conceptual”. *Op. cit.*, p. 383.

más devastadores independientemente de los riesgos que su desdén por la autocensura pueda acarrearle⁴⁰³.

Persistente, pues, en el cultivo de la independencia, los 29 años de Máximo en *El País* pueden entenderse como una gran prueba de fidelidad, pero no tanto al periódico como a él mismo, a sus propias ideas. Desde su viñeta, Máximo defiende sus opiniones sin preocuparse de si siguen el rumbo de la mayoría o van a contracorriente. Pero de todas maneras, la larga etapa de *El País* ha significado un vuelco de la mayor importancia en su obra. Sobre todo porque es esa la ventana desde la que se han experimentado muchas de las apuestas creativas que definen su estilo, que lo hacen inconfundible. Por este mismo motivo, el investigador Iván Tubau, al publicar en 1987 una edición revisada de su obra sobre el humor gráfico en el franquismo, incluyó un anexo titulado “Guerra y paz en el país de Máximo”⁴⁰⁴, lo que da idea de la trascendencia del trabajo para *El País* de este dibujante. Tubau justifica esa atención especial al autor en la aparición de un rasgo que no existía en la etapa anterior a *El País*: la creación de “un código propio visual y temático, un código hecho de monolitos, libros, triángulos omniscientes, seres mínimos con sombra, cañones, grandes edificios poscontemporáneos, gafas oscuras, palomas de la paz, tricornos, urnas transparentes, flores, leones de las Cortes, sombras amenazantes...”. Algunas de estas constantes ya se explotan o se perfilan en la época que abarca nuestro estudio⁴⁰⁵. Otras, desaparecieron para adaptarse a los nuevos tiempos. Pese a que, a diferencia de otros autores, su estilo no trata de camuflar carencias gráficas, Máximo es un dibujante, como veremos, más

⁴⁰³ Máximo afirma no haber diferenciado nunca su forma de expresarse tanto bajo la censura como sin ella: “(...) yo me he comportado siempre como si la libertad fuese total, lo cual me ha costado no publicar algunos dibujos y que me hayan cambiado alguna palabra en algún pie y... —con eso me estoy refiriendo a la época de la dictadura”. En entrevista a Máximo (5-VI-2004).

⁴⁰⁴ TUBAU, I., *El Humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987, pp. 259-269.

⁴⁰⁵ Escogemos como uno de los ejemplos más significativos una viñeta que presenta conjuntamente varios de los elementos esenciales del lenguaje visual de Máximo como la masa, el monolito y la pancarta (13-III-1977). [Fig. 1].

que de personajes, de arquetipos y, sobre todo, de objetos, a los que confiere determinados significados.

En relación con su papel en el periódico, diríase que la viñeta de Máximo se concibe como lo más cercano que un humorista gráfico puede estar de un articulista de opinión. Más aún, Máximo es consciente de la necesidad del dibujante de argumentar cuando habla del dibujo de humor como género literario⁴⁰⁶. De ahí su situación entre las páginas editoriales, pero, no a modo de respiro, de divertimento, -no, siendo la seriedad uno de los rasgos más perseguidos como seña de identidad del periódico en el momento de su aparición-, sino como otra voz más entre las colaboraciones del diario, con criterio, con autoridad. Así pues, la voluntaria renuncia de Máximo a lo chistoso no desentona con el peso de la sección de Opinión del periódico. No obstante, ello no implica la ausencia de humor, pero se trata de un humor soterrado, casi privado, entre quienes conocen las claves de su lectura, quienes comparten unas mismas referencias culturales o incluso el de quien ríe con cierto rencor de quienes abusan de la posesión del poder, ya sea político, económico o religioso.

Acudiendo de nuevo al análisis de Tubau, reconocemos en Máximo a un autor “no apto para perezosos mentales, un creador cada día más culto – cada trazo de sus dibujos muestra una cultura amplia y profunda- y exige de su lector, además de inteligencia, un grado de cultura bastante más que medio. Y hablo de cultura, no simplemente de información”⁴⁰⁷. Esta consideración de autor “difícil” se ha ido acrecentando, haciendo de Máximo un dibujante de minorías a pesar de publicar a diario y en el periódico de información general más leído. El propio Máximo admite: “para mi extrañeza,

⁴⁰⁶ “(...) mientras que a la pintura no se le exige un argumento ni una narratividad ni una expresividad teatral, al humor sí. Un ejemplo: un árbol (...) con la carga expresiva que tiene la pintura no necesita nada más, ningún tipo de argumento. Un árbol muy bien dibujado, pero por un humorista gráfico, pues diríamos: “sí, ¿y qué?”. Ahora, si ese árbol tiene una soga de ahorcado o alguien ha puesto Julieta y Romeo con un corazón y una flecha, entonces es otra forma. En ese sentido es un género literario”. En entrevista a Máximo (5-VI-2004). Véase anexo correspondiente.

⁴⁰⁷ TUBAU, I., *op. cit.*, pp. 260.

-yo pensaba también que hacer una cosa en un periódico como *El País*, pues que eso iba a ser muy bueno desde el punto de vista de la resonancia pública-, creo que no ha tenido ninguna resonancia pública y sólo alguna privada⁴⁰⁸. Quizá esté más solo Máximo en su apuesta formal, pues su discurso a la vez ético e intelectualizado, ha sido compartido por otros dibujantes -el caso actual de El Roto, Chumy Chúmez en su momento-, pero su independencia se ha hecho notar de forma más aguda en ocasiones en relación con el propio medio en el que publica⁴⁰⁹. Ya en su primera viñeta para *El País*, Máximo se desmarca con un dibujo que expresaba, ayudándose de un laberinto, escaleras y flechas contradictorias el camino a ninguna parte de la comisión mixta Gobierno-Oposición, contenido de actualidad latente pero no expresamente abordado por aquel primer número.

Las divergencias de Máximo con *El País*, son “consentidas”, bajo nuestro punto de vista, porque contribuyen a cierto nivel a mejorar la imagen plural del periódico, ahora bien, siendo conscientes de que Máximo es seguido, entendido y admirado sólo por una minoría. El diario saca así más provecho que perjuicio, porque el lector mayoritario se identifica más con el resto de los contenidos del periódico que con la viñeta de Máximo, ante la cual, pocos se detienen a profundizar, asaltados por un repentino ataque de pereza mental, como diría Tubau. El propio Máximo lo entiende así al hablar de la función del humor gráfico en el periódico: “(...) es una cosa prescindible e innecesaria, pero que seguramente si se quitase se echaría un poco en falta, ¿no? Porque habría cosas que se dejarían sin decir, porque sólo se

⁴⁰⁸ En entrevista a Máximo (5-VI-2004). Véase anexo correspondiente.

⁴⁰⁹ “Con frecuencia sus dibujos, situados debajo o al lado de los editoriales, contradecían el discurso institucional de éstos (en temas como la OTAN, Filesa, el GAL, actualmente del problema vasco, sin que, según dice, haya tenido nunca, o en contadísimas ocasiones, problemas para su publicación). Humor abstracto, poco «humano», que entusiasma a unos y no gusta a otros, entre los cuales se contaba el presidente de Prisa, según un informe interno, cuando el periódico cumplía un año, lo que no ha impedido que veintisiete años después continúe”. SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *Una historia de El País y del Grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004, p. 256. Ha tenido que ser un incidente relacionado con el superficial concepto de lo “políticamente correcto” el que haya hecho surgir malestar en Máximo tras casi treinta años de libertad creativa, a raíz del ya comentado asunto de los desnudos femeninos.

pueden decir humorísticamente, porque si no serían demasiado subversivas o demasiado insólitas o demasiado impertinentes y entonces en ese sentido cumple esa función. Pero, bueno, yo creo que el juego es: a base de que hay unos señores que quieren decir cosas que no se dicen habitualmente, el sistema, o... el periodismo, le obliga a decirlas en un recuadro no demasiado grande y rodeado de muchas otras cosas que no son eso (...)"⁴¹⁰.

9.2. Peridis, el caricaturista de la actualidad política identificado con la línea del periódico

Cuenta José María Pérez, Peridis, que, a pesar de tener la intuición de que *El País* sería "su periódico"⁴¹¹, tan sólo el día antes de su salida fue llamado para participar en él. El desembarco en el proyecto de este dibujante de, hasta entonces, incipiente trayectoria –decidió combinar su carrera como arquitecto con el humor gráfico a la muerte de Franco-, se produce desde *Informaciones*. Como es sabido, justamente de este periódico procedía buena parte del equipo inicial de *El País* cuya experiencia común les convirtió en un núcleo importante del diario⁴¹².

Con éxito y popularidad inmediatos, la tira se convierte en pieza fundamental de la identidad de *El País* y así se manifiesta en sus propias

⁴¹⁰ En entrevista a Máximo (5-VI-2004). Véase anexo correspondiente.

⁴¹¹ "(...) Leí que iba a salir, que estaban preparando, una serie de personalidades -entre ellas Ortega Spottorno- un periódico liberal-conservador, liberal-progresista, no se sabía muy bien, estaba Fraga en el asunto... había mucha gente interesada en sacar un periódico. Pues a la vista de aquello dije: "ese va a ser mi periódico" en una especie de golpe de soberbia o de intuición, llámalo como quieras. Me dije "tengo que hacer oficio para cuando salga este periódico". Entonces empecé a actualizar mis conocimientos de caricatura y a hacer a los grandes personajes de la política internacional: Golda Meir, Kissinger, Mao Tse Tung... a practicar, para coger oficio. Y además tenía que sacar las caricaturas en un periódico". En entrevista a Peridis, efectuada para la presente investigación con fecha 6-XI-2003. Véase anexo correspondiente.

⁴¹² "El propio Cebrián, Sol Álvarez-Coto, José Luis Martín Prieto y Ángel Luis de la Calle, los dos últimos incorporados un poco más tarde, cuando el equipo que preparaba el lanzamiento se trasladó a Miguel Yuste; en otro orden Peridis." SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *op. cit.*, p. 59. Él mismo comenta que no se dirigió a nadie, esperando a que le llamaran "porque gran parte de la redacción se había pasado de *Informaciones* a *El País*, entre ellos Juan Luis Cebrián. Y me llamaron, creo que gracias a Ángel Luis de la Calle". En entrevista a Peridis, 6-XI-2003. Véase anexo correspondiente.

páginas: "Peridis, bien lo saben los lectores, es una sección más de este periódico, caracterizada por su ironía, un grafismo malévolamente ingenuo y una interpretación de la realidad siempre saludablemente corrosiva y acertada"⁴¹³. Pero en los inicios del periódico no todo el mundo estaba de acuerdo en que la aceptación de Peridis fuese beneficiosa. En una reunión de consejeros el 25 de noviembre de 1977 en la que algunos accionistas mostraban su descontento con el desarrollo del proyecto, entre ellos el banquero Fernando Pérez Mínguez, se llegará a afirmar como recogen Seoane y Sueiro: "El lector medio –dice Pérez Mínguez- asocia automáticamente *El País* con la columna de Umbral y el dibujo de Peridis y eso no es bueno"⁴¹⁴.

El hecho de que su trabajo acompañe a una de las noticias del día, marca el estilo de Peridis, dándole una función muy peculiar en el periódico, al tiempo que, para bien o para mal, estrecha la labor del dibujante con la publicación. Se trata, pues, de una aportación curiosa con un método de trabajo especial: "Recibo la llamada del periódico y me comunican cuál es la última noticia o qué noticia interesa más que yo subraye. Porque soy un ilustrador que subraya una noticia y en alguna medida la explica, a través del prisma del humor"⁴¹⁵. Se le especifica asimismo donde reservan su espacio en la maqueta de la página, dependiendo de la cantidad de publicidad o de la existencia de fotografía y su tamaño. Estos factores harán variar en cada caso la plantilla sobre la que se realiza la tira, bien la tira cuadrada o bien la horizontal. Estando el tema y el formato preestablecidos, la sintonía entre

⁴¹³ *El País*, 5-IV-1977, p. 11. Esta descripción sin firmar forma parte de la breve presentación de una serie sobre la "Semana Santa de los políticos" que se publicó en la sección Política en 1977. Fue muy oportuna la inclusión de esta serie especial si recordamos que precisamente fue en esa agitada Semana Santa de 1977 en la que el PCE sería legalizado. No le faltaron a Peridis, como veremos, temas sobre los que dibujar. Al año siguiente se volvería a repetir la experiencia de retratar la imaginaria "pasión" de los políticos en un espacio independiente. Una de las pocas excepciones en el que el dibujo de Peridis no está relacionado directamente con una noticia.

⁴¹⁴ SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *op. cit.*, p. 95.

⁴¹⁵ En entrevista a Peridis, 6-XI-2003. Véase anexo correspondiente.

medio y dibujante forzosamente ha de ser, por lo tanto, un ingrediente importante.

Así pues, la identificación de Peridis con el periódico se produce ya en su primera tira, en la página 8. La protagoniza el entonces ministro de Asuntos Exteriores, José María de Areilza –inmerso en una serie de visitas diplomáticas encaminadas a mejorar la imagen de una España en plena reforma política- y cuya fotografía ilustraba también aquella primera portada del 4 de mayo de 1976. Aunque más tarde llegaría el desentendimiento del periódico con los “areilcistas”, el conde de Motrico pudo quedar muy satisfecho con el resultado de aquel primer número.

Volviendo a Peridis y al desarrollo posterior de su obra en *El País*, podemos decir que se trata de un humorista gráfico identificado con la línea del periódico no tanto por responder a la empresa como por compartir plenamente la ideología que ésta ha acabado representando. Por eso es interesante conocer cómo era su obra antes de las luchas de poder que supusieron el acercamiento de *El País* al PSOE. A los veinte meses del nacimiento del periódico se editaría la primera recopilación de tiras de Peridis publicadas en *El País*, *Los animalillos políticos de Peridis. El año de la transición*⁴¹⁶. Con este motivo es entrevistado por Juan Cruz efectuando declaraciones en referencia a su adscripción ideológica –en uno de los textos que prologaba el libro, Enrique Tierno Galván, todavía cabeza de un PSP no integrado en el PSOE, se quejaba de la inclinación de sus tiras por este último partido-: “Mi definición como dibujante es la misma que la que hago de mí como ciudadano normal. Defiendo la fraternidad, la libertad, la igualdad y el respeto a los derechos humanos. Creo en un humanismo socialista que mientras siga siendo una utopía nos hará a todos críticos no sólo de aquel partido que no sea de nuestra preferencia sino del que pueda ser el nuestro

⁴¹⁶ PÉREZ GONZÁLEZ, (PERIDIS), J. M., *Los animalillos políticos de Peridis. El año de la transición*. Madrid: Prisa, 1977. A este libro seguirían más adelante: *De la Constitución al Golpe: Peridis 2*. Madrid: 1981; *Del Golpe al cambio*. Madrid: 1982, ambos editados por el propio autor, y más recientemente *Peridis, 1982-1995. Confianza y sin fianza*. Madrid: El País Aguilar, 1996.

en cuanto éste se halle en el Poder”⁴¹⁷. Peridis lamenta el enfrentamiento con algunos de los personajes a los que no han agradado sus dibujos, dado que él huye de esta confrontación, tratando a sus caricaturizados con ternura: “A mis personajes políticos, desde Fraga a Tarancón, pasando por Santiago Carrillo y Felipe González, los he tratado con la misma simpatía con la que trato a mis semejantes. Yo no me acerco a ellos con el bisturí crítico del intelectual, sino que los veo con la perspectiva del ciudadano medio, que refleja en sus dibujos sus propias obsesiones y su reflexión de la realidad”⁴¹⁸.

En resumen, el Peridis de los setenta es un creador agudo pero prudente, consciente de la delicadeza de la situación que se está atravesando. En 1977 decía: “Nosotros, los humoristas, tenemos también nuestra responsabilidad en la construcción de una convivencia democrática y en libertad”⁴¹⁹. Cerca de tres décadas después, el trabajo de la democratización está concluido pero han surgido nuevos obstáculos: “Considero que el espíritu de la transición, que era la tolerancia, era el consenso, era la búsqueda de la libertad, ahora es el mantenimiento del poder, la propaganda, es la invasión de instituciones, el adormecimiento de la opinión pública. No me gusta. En España en concreto, en la transición los grandes humoristas españoles hicieron una labor enorme, primero de demoler el lenguaje caduco del régimen franquista. Y en segundo lugar, el ser un ámbito de convivencia. No había un sentido de revancha, ni de ajuste de cuentas, sino que había mucha tolerancia y mucha guasa”⁴²⁰. Más acostumbrados ya a la crítica libre de las cuestiones políticas, queda la duda de si se podrá, desde las trincheras del humor, seguir haciendo una aportación al combate contra los nuevos desafíos de nuestra época.

De cualquier modo, el trabajo de Peridis resulta muy singular, pues se sitúa a la misma distancia de la caricatura, la tira cómica y la ilustración de la

⁴¹⁷ CRUZ, J., “Peridis publica su libro de ‘Animalillos políticos’ con prólogo de los personajes caricaturizados”, en *El País*, 11-XII-1977, contraportada.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ En entrevista a Peridis, 6-XI-2003. Véase anexo correspondiente.

noticia, en una síntesis muy original entre el humor gráfico clásico y el moderno. Sin ir más lejos, el propio desarrollo de la caricatura en sus tiras combina elementos tradicionales y novedosos. Por ejemplo, el antiguo recurso de la caricatura “macrocéfala”, en la que el tamaño de la cabeza del individuo sobresale frente al del cuerpo, se actualiza gracias a un tratamiento moderno de la línea, con un dibujo muy esquemático, limpio, ausente de detallismo, de manchas, de sombreado, de fondos. Buen caricaturista político, completa el retrato psicológico del personaje con el desarrollo de una situación, profundizando así en la actualidad, o más bien, en su visión de ella.

La elección de la tira como formato para expresarse⁴²¹ no deja de resultar curiosa visto el uso que hace Peridis del recurso de la narratividad. La división de sus tiras en tres, cuatro o cinco cuadros apenas implica un desarrollo espacial-temporal. Muchas veces es el mismo personaje el que va diciendo su frase a lo largo de esas viñetas, por lo que no sería necesario utilizar el formato de historieta, pero si éste se abandonase, se perdería la sensación sorprendente de cierre que aporta el dejar la conclusión del texto, la frase que da sentido a las viñetas anteriores, en el último recuadro. Esta es, sin duda, una de las peculiaridades del lenguaje específico de este autor, una de sus señas de identidad. Otras serán los “disfraces” que resumen determinados cargos (especialmente, el de ministro de Gobernación, más tarde de Interior, presentado como un policía con casco y porra), ciertas metamorfosis como animalizaciones y cosificaciones de personajes, el uso múltiple de un mismo elemento gráfico para aportar más de un significado: la ambivalencia de un objeto que se transforma ante nuestra vista, como por ejemplo, el logotipo de UCD, de forma circular, que puede convertirse en una rueda sobre la que Adolfo Suárez se desplaza. Pero no hay duda de que el hallazgo más característico de Peridis es el uso de la columna para

⁴²¹ “(...) me interesó la tira porque la caricatura sola dice poco. La tira permite planteamiento, nudo y desenlace. Permite decir muchísimo más que en un chiste”. En entrevista a Peridis, 6-XI-2003. Véase anexo correspondiente.

simbolizar el poder, que entroncando con su otra profesión de arquitecto, ha hecho de este objeto un símbolo tan identificable que incluso en una portada de *El País* se recogían las siguientes declaraciones de Adolfo Suárez en un acto de la campaña “UCD, en marcha” que llevó a cabo durante 1978: “No me gustaría bajarme de la columna en la que me pinta Peridis”⁴²².

Por otra parte, pese a ser su formato habitual, no siempre se ha dedicado Peridis a la tira en *El País*. En la época que estudiamos se publicaron, sobre todo en los primeros meses, además de las tiras, caricaturas encerradas en una viñeta. En situación variable y de tamaño reducido (entre los 20 y los 40 cm²), se usó era el de recurso ornamental, para dar más personalidad, un carácter más exclusivo, a una entrevista o un perfil. Ciertamente, y viniendo a demostrar que la entrada de Peridis en el diario no estaba muy meditada y se realizó con cierta improvisación, en los primeros meses de publicación de *El País* observamos una cierta irregularidad (ausencia de su sección en algunos números, inexistencia de una ubicación fija, utilización de sus dibujos como “comodín” con diferentes funciones). Se experimentará sobre todo en los dos primeros meses (mayo y junio de 1976) y una vez que la tira se va estabilizando, suele incluirse en la sección Política, normalmente sobre el titular de la noticia que ilustra, a menos que necesidades relacionadas con la misma noticia obliguen a una variación.

9. 3. Otras aportaciones

9. 3. 1. El ensayo de tira cómica al uso que no fructificó: Blankito

⁴²² *El País*, 5-II-1978. [fig. 2].

Como ya se ha adelantado, hacia la mitad del tercer y último año que abarca nuestro estudio se experimenta la inclusión de un nuevo espacio fijo de humor gráfico, esta vez más enfocado al entretenimiento que a la opinión, o al menos así resulta en un principio. El autor elegido, Luis Blanco Álvarez, Blankito, es un dibujante bastante desconocido en España, y su efímero paso por las páginas de *El País* no contribuye a su recuerdo. Su carrera había comenzado en los años cincuenta en su Uruguay natal donde inicialmente publica en el diario *El Plata*. Después de colaborar e incluso codirigir numerosas revistas en su país de origen⁴²³, se exilia en España escapando de las persecuciones de los militares en Uruguay⁴²⁴ y desembarca en *El País* con una historieta inspirada en un personaje que ya había creado en Montevideo. La tira cómica de Blankito se presentó bajo el título *Cero Pérez y familia* el 4 de julio de 1978. Fue ubicada en páginas misceláneas del periódico tales como las de agenda Hoy en Madrid (150 cm², página impar, esquina superior izquierda), la sección Carnet y la de Anuncios Breves, en las que aumenta de tamaño (180 cm²) pero es desplazada a la zona inferior izquierda de la página. Se incorpora, pues, al espacio consignado tradicionalmente en los diarios españoles para este tipo de humor no destinado preferentemente a crear opinión mediante el comentario de la actualidad, sino más bien como contenido ligero y visualmente atractivo en páginas saturadas de texto⁴²⁵.

⁴²³ Entre ellas, *La Bomba* y *Cátedra*, esta última, publicación deportiva. Aunque se dedicó también a la enseñanza del dibujo, en los sesenta comienza una etapa de múltiples colaboraciones. Sus trabajos aparecieron en las revistas *Reporte* y *Lunes*, en la que contaba con su propio espacio, "La Nada", y realizó alguna de sus portadas. Fue también director gráfico de la revista *Peloduro*, donde también publicó. Asimismo, en la misma década aparecieron dibujos suyos en el semanario *Marcha*, pero es a partir de diciembre de 1965 y hasta octubre de 1969 cuando realiza, bajo el título "Parece chiste", la contraportada de esta publicación. En los años 1971 y 1972, codirige *La Balota*, con Néstor y Pancho. En 1972 y 1973, codirige con los mismos colegas, *La Chacota*. En ambos, también aparecen sus dibujos. En 1972 dirige, con Pancho, *La Bocha* donde aparece su personaje infantil Draculita Pérez, que rescatará como personaje secundario en su tira de *El País*.

⁴²⁴ CONDE MARTÍN, L., *Historia del humor gráfico en España*. Lleida: Milenio, 2002, p. 150.

⁴²⁵ En palabras de Albert A. Sutton: "algunos periódicos incluyen historietas gráficas en las páginas de publicidad para dar alegría a toda costa y atraer lectores hacia estas páginas publicitarias". Román Gubern extiende esta afirmación a cualquier otra composición

En cuanto a los contenidos de la tira hemos de decir que pronto rebasará ese cometido para ahondar en cuestiones políticas y sociales de la actualidad española, a la que el autor se adapta pronto. Si bien las primeras tiras están destinadas a la presentación de los personajes protagonistas y centradas en recursos tales como los juegos de palabras y el humor absurdo⁴²⁶, las historias dan un giro hacia el mes de septiembre para integrarse en la atribulada realidad del momento. Aparecen entonces referencias a figuras políticas, en especial el entonces ministro de Interior, Rodolfo Martín Villa, o –en un tono menos crítico- a personajes populares gracias a la televisión como la periodista Rosa María Mateo, de la que el niño protagonista está enamorado.

Sobre los personajes principales, resulta interesante la revisión de sus características por los recursos humorísticos con que el autor los adorna y que nos sirven para conocer fórmulas de creación de situaciones cómicas: Cero Pérez, como indica su nombre, es un perdedor: sin ingresos económicos (“jubilado de parado”, su oficio era el de buscar trabajo), abandonado por su mujer (“ahora es se-*parado*”) e ignorado por todos. Junto a él dos personajes que corresponden con un modelo humorístico muy repetido: el niño y el animal de comportamiento chocante al superar el nivel intelectual que se les supone. En efecto, la mascota de Cero, una perrita llamada Ofelia, es como Garfield o como Snoopy, un supuesto ser irracional que muestra comportamientos humanos e interesantes gustos culturales. Es más sabia que su amo pero no puede demostrarlo más que a través de sus pensamientos, ya que no puede dirigirse a él, quien la cree un feliz y

tipográficamente monótona, como ciertas carteleras o programaciones. SUTTON, A. A., *Concepción y confección de un periódico*. Madrid: Rialp, 1963, pp. 396-397, cit. en GUBERN, R., *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1979, p. 47.

⁴²⁶ En un ejemplo de humor verbal como los señalados por Freud (*familionariamente*), el protagonista se queja, por ejemplo, de los precios g-*astronómicos* de un restaurante. Los juegos con la tipografía de las palabras son constantes. También se dan situaciones surrealistas, como la tira en la que Cero Pérez pide cobrar 3.814 pesetas en billetes de 5.000. Pero llega un momento en el que estas fórmulas de humor puro, exportable, parecen agotarse y acaban situándose en un espacio y en un tiempo concretos, adaptándose a la realidad española, dando paso entonces al comentario de actualidad y a la alusión a personalidades de la política.

despreocupado animal. Empleando idéntico recurso, el sobrino de Cero Pérez, Draculita, es una especie de Miguelito de Romeu o de Mafalda masculino, un niño con conciencia social, con conocimientos y opiniones propias sobre la actualidad política y, en general, caracterizado por un comportamiento adulto que da pie a la comicidad de las situaciones, como en el caso de su obsesión por la presentadora Rosa María Mateo. A pesar de su progresivo acercamiento a cuestiones concretas de actualidad la tira acaba desapareciendo el 2 de diciembre de 1978, justamente cuando acababa de iniciar una serie de chistes centrados en el referéndum constitucional, mostrándose a favor de la aprobación del texto.

9. 3. 2. Martinmorales y Romeu en *El País Semanal*

Con anterioridad se ha efectuado un repaso del humor gráfico en los distintos suplementos de *El País* en el que abordábamos los diferentes usos que en el dominical se ha dado a este material y a los dibujantes que han pasado por él. Pese a ello y a que nuestro trabajo se centra en los espacios de humor gráfico de las páginas del diario, resulta interesante efectuar un sucinto repaso de las características, y sobre todo de las preocupaciones, que muestran los primeros dibujantes del suplemento. Martinmorales es el primer humorista encargado de este aspecto en su breve paso por el suplemento -entre el 3 de octubre y el 28 de diciembre de 1976-. Lo que en los dos primeros números es una sección completa elaborada por él mismo con varias viñetas y pequeñas aportaciones de humor literario, pasa a reducirse a una sola gran viñeta de tres cuartos de página cerrando el semanario. Martinmorales elabora viñetas políticas, en la línea que caracteriza su estilo, con el retrato de personajes públicos que su gran dominio de la caricatura permite. Así, aborda cuestiones de actualidad aquellos días como las repercusiones del escándalo Lockheed (compañía aérea que pagó sobornos a destacados cargos políticos españoles e

internacionales) o la aprobación de la ley para la Reforma Política, que implicaba lo que se llamó el *harakiri* de las Cortes franquistas y que así es recogido gráficamente en una de estas viñetas. En sustitución de Martinmorales, a partir de diciembre de 1976 *El País Semanal* cuenta con la colaboración de Romeu. Como explicábamos antes en el caso de Blankito, el dibujante catalán centra la comicidad de sus chistes en la presentación de personajes Infantiles en actitudes adultas (hablando de política, leyendo *El País*, etc.). Romeu revela así metafóricamente muchas de las situaciones de falta de libertad todavía presentes en la sociedad de la transición a través de su incorporación al universo escolar de los protagonistas de la tira⁴²⁷. Asfixiados por la rigidez del colegio religioso en el que estudian o reproduciendo actitudes propias de estereotipos de diferentes ideologías, el recurso al personaje infantil y la comicidad de los trazos suavizan la acidez de la crítica política y social de estos dibujos.

9.3.3. Inclusiones ocasionales de trabajos de otros humoristas

En algunos casos excepcionales, sobre todo para ilustrar determinadas noticias, las páginas de *El País* añadían alguna nota de humor gráfico, en lugar de otro elemento icónico. Ya comentada la seriedad de la apariencia del periódico, resulta bastante poco común que se decidiese incorporar esta apuesta visual más arriesgada. No obstante, dentro de la muestra de periódicos seleccionada han aparecido en ocasiones ejemplos de humor gráfico no pertenecientes a los autores fijos.

Visto desde nuestros días, convertido ya en un emblema del periódico desde su incorporación en 1995, resulta curioso que sea Forges el dibujante no perteneciente a la plantilla que más veces aparece. Autor

⁴²⁷ Por ejemplo, en abril de 1977, Romeu hace un guiño a las movilizaciones ciudadanas y a la legalización del Partido Comunista. Los niños politizados de Romeu, con Miguelito a la cabeza, emulan a los mayores manifestándose para pedir que le levanten el castigo a un compañero y para que se legalice la LSB, Liga de los Sin Bata.

asombrosamente prolífico, sus dibujos ilustran informaciones sobre la elaboración de un Estatuto para los grafistas y de una obra –*La linotipia del miedo*, de Alfonso Palomares-, sobre los riesgos de la profesión periodística, e incluso se publica un anuncio a toda página publicitando cuatro fascículos de venta en quioscos en los que el dibujante explica la Constitución, simbolizada en una mujer que sostiene una urna en una mano, mientras que con la otra acuna al mapa de España, en referencia a la juventud de nuestra democracia y a la protección que procuraría la Carta Magna.

Asimismo, en la contraportada del 31 de diciembre de 1976 aparecen varios dibujos del gran historietista Carlos Giménez ilustrando una noticia sobre la polémica suscitada por el Ministerio de Información y Turismo, que había lanzado la campaña “Donde hay un tebeo habrá un libro”. Este *slogan* minusvaloraba a la historieta según el Club DHIN (Dibujantes de la Historieta y de la Ilustración Nacionales), que aprovechaba además para denunciar las irregulares condiciones laborales del colectivo y el maltrato a su obra.

También aparecen una tira sin firmar, que por el dibujo podría pertenecer a Ivà, completando un artículo de Antonio Lara sobre la sátira gráfica el 21 de septiembre de 1976 y dos dibujos de El Cubri –colectivo formado por los dibujantes Saturio Alonso y Pedro Arjona y el guionista Felipe Hernández Cava-, que ilustran un reportaje de *El País Semanal* en el número del 5 de abril de 1977.

En otra ocasión excepcional se incluye en la sección Sociedad una viñeta del dibujante de *L'Express* Claude Ponti en lugar de material propio. Se trata de un dibujo de los símbolos del sexo femenino y el masculino que aparecen personificados, golpeándose, para ilustrar una noticia sobre una feminista estadounidense que visitaba España. En el largo pie que acompaña a la pequeña viñeta explican su procedencia para evitar problemas con los derechos de autor. Respetuosos en este punto, el uso de material ajeno era, pues, muy escaso, y todavía menor en el caso de material extranjero. Como se ha adelantado, únicamente se experimenta la inclusión

de tiras extranjeras de agencia durante un breve periodo en *El País Semanal* entre octubre y noviembre de 1978, con la tira *Woody Allen* de Joe Marthen.

Capítulo 10. Estudio descriptivo y cuantitativo. Aspectos generales del humor gráfico en *El País* (1976-1978)

10. 1. El humor gráfico en el contexto del diario

10.1.1. Espacio dedicado al humor gráfico en relación con el conjunto del periódico

No existe una variación demasiado significativa en los tres años que abarca nuestro estudio que nos lleve a hablar de una evolución clara del espacio dedicado al humor gráfico en el periódico. Se equilibran los aumentos de secciones de humor gráfico (la incorporación de un tercer dibujante, Blankito, entre julio y diciembre de 1978) con las ausencias planteadas en determinadas épocas, (por ejemplo de la tira de Peridis durante el mes de agosto de ese mismo año). Hasta unos años más adelante no se experimentará un aumento significativo del espacio dedicado a este material, por lo que ofrecemos a continuación datos de conjunto de 1976, 1977 y 1978. La media de estos tres años en cuanto a unidades publicadas al día es muy ligeramente superior a 2 (en concreto, 2,08). La explicación es el aumento en determinados días del trabajo de Peridis, que publica más de una tira en un mismo ejemplar y la ya mencionada incorporación momentánea de Blankito. En cuanto al dato, más interesante, de superficie de unidades de humor gráfico publicadas en cada ejemplar, ocupan una media de 269,25 cm². Teniendo en cuenta que la superficie media total del periódico al día es de 43.791,63 cm², el humor gráfico significa tan solo el 0,61% de todo lo que se ofrece en él. Sin embargo, creemos que la modestia de este primer dato queda atenuada si consideramos que la media de las viñetas de Máximo ocupa un 17,54% de una página media y la de las –por otra parte, más variables- tiras de Peridis, el 8,42%. Así, consideramos que,

aunque son pocas las aportaciones a lo largo de las páginas de *El País*, sí se les otorga un tamaño digno⁴²⁸ –en parte gracias a la propia insistencia de los profesionales⁴²⁹- y por tanto una significación considerable a la hora de llamar la atención del lector. Ello, unido a la singularidad del humor gráfico, situado en el diseño de *El País* entre grandes masas de texto informativo y de opinión y no en secciones aisladas concebidas sólo para la inclusión de historietas, contribuye a la dignificación de este medio expresivo, abundando en la línea que se venía experimentando desde aproximadamente diez años antes en nuestra prensa nacional de calidad.

Resulta, pues, muy interesante el estudio de las secciones en que en el periodo estudiado se insertan las unidades de humor gráfico. Son predominantes los espacios más “serios” del periódico, no sólo los que como Opinión (46,10%) albergan la reflexión sobre la actualidad, sino los que tratan las noticias más complejas, la información de los grandes temas (la política interior, las relaciones internacionales, los asuntos económicos) en sus distintas vertientes: Política (37,94%), sección asimilable a la actualmente titulada España; Madrid (5,32%), la crónica municipal⁴³⁰; Internacional (2,48%); Economía/Trabajo (1,77%). No deja de resultar significativa la menor frecuencia de inclusión de humor gráfico en las secciones más cercanas a la amenidad, e incluso al ocio, tan regularmente asociado al contenido que estudiamos: Sociedad (1,24%), Anuncios Breves (1,24%), y otras secciones con un uso del humor gráfico por debajo del 1% tales como Espectáculos, Motor o una especie de sección de agenda y servicios que se denominó Carnet (véase cuadro nº 1). El periódico apuesta, por lo tanto, desde la concepción del humor gráfico en relación a las

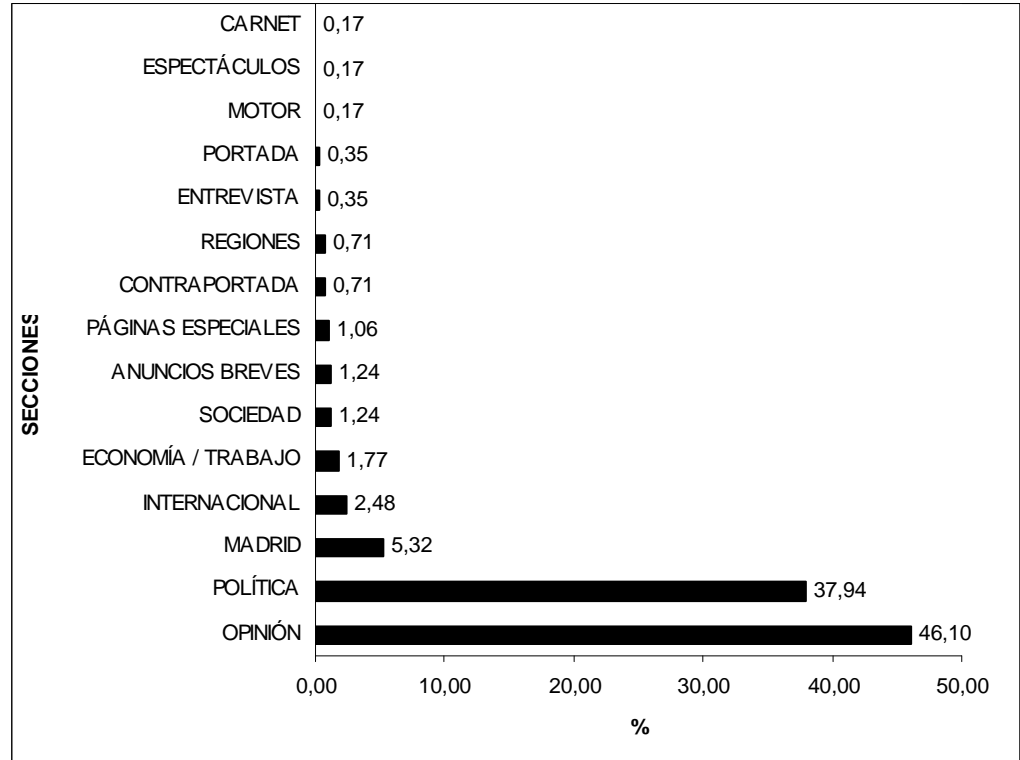
⁴²⁸ Según la muestra, la media de espacio ocupado por Máximo en los tres años es de 168,40 cm². En el caso de Peridis, cuyos diferentes espacios siempre son más reducidos, la media de sus colaboraciones ocupa 80,85 cm² por ejemplar.

⁴²⁹ En palabras del propio Máximo: “(...) la diagramación del periódico concebía la viñeta (...) a dos columnas y yo dije que si no era a tres, no me interesaba. A dos ya me parecía como que había que ser miniaturista chino, porque, además, yo los hago como cuatro veces más grande de lo que luego sale”. En entrevista a Máximo, efectuada para la presente investigación con fecha 5-VI-2004. Véase anexo correspondiente.

⁴³⁰ Rebautizada Hoy en Madrid durante 1978.

secciones en que se dividen los contenidos, por un humor arraigado en la realidad, comprometido políticamente y atento a la actualidad informativa, alejándose del humor de evasión.

Cuadro nº 1.- Inclusión de humor gráfico por secciones



Por último, resaltamos la función predominante del humor gráfico como contenido del periódico, según una clasificación en virtud de los estilos periodísticos a los que se ajustan. Lógicamente, dada la concepción en la mayor parte de los casos se introduce este material con una intención opinativa (92,56%). Aunque en poca medida, encontramos también casos en que el humor gráfico cumple una función de entretenimiento (4,84%), siendo un mero divertimento para el lector sin intención de aportar comentarios que propicien una segunda lectura del chiste. También fuera de la opinión, el humor gráfico se utiliza en ocasiones como elemento ilustrativo, como simple ornamento (2,26%). Finalmente, se han encontrado casos muy localizados

de humor gráfico, en los que puede considerarse que cumple la función de un elemento informativo (0,32%). Se trata de unos dibujos de Peridis que plasman en forma de gráfica los resultados obtenidos de sendos sondeos sobre la intención de voto y la valoración de los políticos en una información especial de mayo de 1977 sobre las listas de candidatos a las Elecciones Generales. Los dibujos de Peridis ofrecen esa información de un modo original mostrando a los candidatos representantes de los principales partidos con una disposición y un tamaño en función de los resultados de las encuestas e incluso incorporando el porcentaje⁴³¹ [figs. 3 y 4].

10.1.2. Espacio dedicado al humor gráfico en relación con el conjunto de la página

Tomando en cuenta la ubicación de las unidades de humor gráfico en las páginas del periódico entre mayo de 1976 y diciembre de 1978 podemos añadir más datos sobre el valor concedido por el periódico a este contenido. Siguiendo un orden de la situación más destacada a la más discreta, encontramos un uso muy poco común del humor gráfico en portada (0,34%) –que, por otra parte, no sorprende ya que no es tradicional en nuestros periódicos la inclusión de humor gráfico en primera plana-; igualmente escasa es la elección de la contraportada⁴³² (0,85%). Sin embargo, en el

⁴³¹ *El País*, 10-V-1977. Los políticos representados en la tira que plasma la encuesta de intención de voto eran, por orden: Adolfo Suárez (UCD), Felipe González (PSOE), Enrique Tierno Galván, (coalición PSP-FPS), Santiago Carrillo (PCE), Manuel Fraga (AP), Joaquín Ruiz-Giménez y José María Gil Robles y Gil Delgado (FDC) [fig. 3]. Además incorpora a dos monigotes que no corresponden a ningún individuo real, ya que representan a opciones sin rostro público: los que votarán a partidos ilegales y el 40% de indecisos que se contabilizaban. Por otro lado, los políticos caricaturizados por Peridis según los resultados de la encuesta de los mejor valorados fueron: Carlos Arias Navarro (AP), Adolfo Suárez (UCD), Felipe González (PSOE), Enrique Tierno Galván, (coalición PSP-FPS), Manuel Fraga (AP), Joaquín Ruiz-Giménez y José María Gil Robles y Gil Delgado (FDC), además de dos personajes neutros más que actúan como contrarréplica a los políticos y hacen comentarios [fig. 4].

⁴³² Destacamos como un uso especial del humor gráfico en contraportada el número fechado el 16 de junio de 1977, en el que los dos autores fijos publican en esa última página. La viñeta de Máximo sale así de las páginas de Opinión para ser incluida junto a la de Peridis en la contraportada con motivo de la crónica de las elecciones generales de 1977. En ellas,

interior del diario, resulta elocuente que el 60% de las unidades de humor gráfico se ubiquen en página impar, situación más relevante, frente a la elección de la par (empleada el 38,80% de los casos). Así pues, aunque no se eleve la importancia del humor gráfico hasta el punto de situarlo en las páginas más destacadas, la primera y la última, sí encontramos que en su ubicación en el interior de las páginas del periódico se le reserva en buena parte de los casos un espacio privilegiado, al menos desde el punto de vista del estímulo para el lector.

De igual modo, nos habla de la jerarquización espacial de los contenidos el lugar elegido dentro de la propia página. Para el humor gráfico se reservan espacios muy variados, algunos bastante destacados. En un mayor número de ocasiones se trata de la parte inferior derecha (42,80%), zona de salida de la página. El predominio en el diseño de la sección de Opinión de las grandes masas de texto correspondientes a los editoriales y artículos de fondo, situados en la parte superior de las páginas, frente a los contenidos más secundarios: cartas al director, revista de prensa y viñeta de Máximo, explican en buena medida este dato. Las siguientes ubicaciones más frecuentes sitúan los espacios de humor gráfico en la parte superior de la página. En concreto, la zona superior izquierda (24,48%) y la zona superior derecha (12,15%), lugares que conceden al humor gráfico un espacio visualmente muy destacado, sobre todo en los casos en que la tira de Peridis se sitúa sobre el titular de la noticia más importante de la página. Ya en menor medida, se reservan la parte inferior izquierda (10,44%) y la superior centrada (3,76%). La zona central de la página es muy poco utilizada, salvo la de salida a la derecha (4,11%).

Dentro también del contexto de la propia página donde se publica

observamos la lectura que hacen los dibujantes de los resultados: mientras Peridis representa a Adolfo Suárez sobre la clásica columna convertida en el sillón del poder escuchando la voz del pueblo –que opina que se parecen “un poco” a unas verdaderas elecciones-, Máximo se muestra más optimista con un dibujo sin palabras en el que traslada la acción a las Cortes. Las custodian satisfechos Suárez -que se metamorfosea en uno de los leones, a la derecha del edificio- y Felipe González -el león de la izquierda, un poco más pequeño en referencia al segundo lugar obtenido por el PSOE en el recuento de votos.

cada unidad estudiada, resulta de interés la observación de la relación del humor gráfico con otros contenidos ofrecidos. Hemos distinguido, pues, las unidades que se presentan como un contenido independiente y las que actúan como apoyo de un texto, bien informativo, bien de opinión. Las que no complementan ningún otro elemento del periódico, con entidad por sí mismas, son más de la mitad (56,42%). Les siguen las incorporadas como apoyo de un contenido informativo, caso usual en el material creado por Peridis (42,88%). Por último, sólo en casos muy excepcionales el humor gráfico acompaña a un texto de opinión (0,52%) o a una llamada en portada (0,17%).

Para concluir, hemos de añadir otro aspecto de carácter más cualitativo que nos habla de la consideración otorgada a los espacios de humor gráfico. Y es que a pesar de los desajustes iniciales –sobre todo en el caso de Peridis- poco a poco, se van incorporando mejoras que asientan la sensación tanto de permanencia como de pertenencia al periódico, identificando las “subsecciones” de humor como uno de los contenidos fijos del diario. Así ocurre al perfeccionar los recuadros de la viñeta de Máximo y la tira de Peridis, enmarcadas en negro pero abiertas en el margen superior para incluir impreso el nombre de cada autor –antes sólo identificados mediante sus firmas manuscritas en el dibujo-. Este recurso de diseño, que mejora la presentación de las viñetas, debe interpretarse además como la elevación del trabajo de los humoristas gráficos a sección fija dentro de *El País*. Se aumenta así la identificación del periódico con sus dibujantes, dando lugar a una coherencia formal y a la creación de un espacio localizable por los lectores.

10. 2. El humor gráfico como unidad significativa

10. 2. 1. Formatos y géneros

Descendemos a continuación al nivel de estudio interno de las propias

unidades de humor gráfico, una vez analizada su distribución en el periódico y su relación con el contexto en el que son insertadas. En el caso de los formatos propios del humor gráfico en que suele presentarse el material estudiado existe un equilibrio casi simétrico entre la utilización de la viñeta única (49,31%) y la tira compuesta por varios recuadros (49,65%). El trabajo de Máximo es el que se presenta casi en todos los casos con el formato de viñeta, aunque en ocasiones, por necesidades narrativas, recurre sobre todo a la división de la misma en tres escenas, dividiendo el recuadro por la mitad con una línea horizontal y volviendo a dividir la que resulta en la parte superior con una línea vertical. Correspondería, pues, al formato tira, respondiendo a la necesidad de contar una situación secuencialmente. En todo caso, existe como decíamos, un equilibrio dado que Peridis abandona en ocasiones el acostumbrado formato de la tira utilizando un único recuadro alargado o rectangular. También a la aportación de Peridis en los primeros números del periódico corresponde un mínimo porcentaje restante del formato caricatura (1,02%). En los comienzos del periódico no es usual la inclusión de caricaturas, como lo ha sido en etapas posteriores de *El País*. En el periodo analizado, sólo en algunos casos excepcionales –sobre todo con motivo de entrevistas a los propios individuos caricaturizados-, el propio Peridis publicaba en el mismo número su tira habitual y además el retrato del personaje⁴³³. Esta práctica sólo permaneció durante los dos primeros meses de vida del periódico, mayo y junio de 1976. A partir de entonces, dejan de publicarse caricaturas como retrato simple de un personaje con fines meramente ilustrativos.

⁴³³ Especialmente en la sección de Economía/Trabajo, en las que se retrata a personajes que ocupaban cargos de responsabilidad relevantes de este sector en 1976, como Juan Miguel Villar Mir, ministro de Hacienda, José María Aguirre Gonzalo, presidente de Banesto, Acerinox y Union Sindical Nacional de Empresarios de Banca o Noel Zapico, presidente del Consejo Nacional de Trabajadores. Resulta asimismo interesante la caricatura de Felipe González publicada con motivo de una extensa entrevista el 13 de junio de 1976 (páginas 10 y 11). Ésta se completa con un pequeño recuadro con un perfil del entonces primer secretario del PSOE donde se incorpora la caricatura de Peridis, más adecuada que una fotografía, dado el carácter desenfadado del texto, titulado “El *Nadiusko* de la política española” [fig. 5].

Más variado resulta el examen de los géneros empleados. Se ha realizado un recuento acumulado de los mismos en correspondencia con las diferentes categorías que advertíamos en la tipología desarrollada en el capítulo correspondiente. Las formas de humor crítico (humor político, sátira, costumbrismo) superan en frecuencia de aparición al humor puro (gag, juego visual, absurdo). Más concretamente, en el cómputo general del periodo estudiado, el humor político (y politizado, como advertíamos según la distinción del humorista Jaume Perich) es, con diferencia, el más practicado (62%). Tanto el que -como suele ser el caso de Perich- se centra en los políticos, como el que habla de la política en sí, más próximo a la forma de expresarse de Máximo⁴³⁴. Incluso en la tira de Blankito se observa un creciente abandono del humor blanco a partir de septiembre de 1978 en el que empieza a cultivar el género político, combinado con otras fórmulas. Tanto la excepcional situación del país, inmerso en un proceso de transformación política que hacía tan presentes estas cuestiones, que se vivían de un modo tan cotidiano como intenso, como la propia posibilidad de tratar libremente la actividad política desde el humor gráfico, explican que este sea el género por el que más se decanten los dibujantes, deseosos también de participar en el debate.

Cercana a la categoría anterior, la sátira, que englobaría tanto reflexiones generales como críticas al poder desde un punto de vista ético, moralizante, y aspira a la transformación de la sociedad en una suerte de catarsis. Desde la sátira, empleada para tratar un amplio abanico de temas, se opina también de cuestiones políticas, pero desde posiciones menos relacionadas con lo inmediato, desde una visión que va más encaminada a exponer un pensamiento general, partiendo de lo particular a lo universal. No resulta extraño, por ello, en una época caracterizada por la demanda de

⁴³⁴ En este sentido, las propias palabras de Máximo nos hablan de esta división entre personajes y conceptos: "(...) más que interesarme por los protagonistas, que a veces también los uso, me interesa algo genérico. O sea, es como si me interesase más la dictadura que el dictador (...)". En entrevista efectuada para la presente investigación (5- VI- 2004).

cambios a todos los niveles, que la sátira sea otro de los géneros a los que más frecuentemente se acude (17,61%), teniendo en cuenta además que la aportación de un dibujante como Máximo hace recurrente ese enfoque indirecto de los grandes temas. Por ejemplo, hablando del poder o de la desigualdad a través de la visión satírica de los grupos política o económicamente más influyentes en la sociedad española.

Por otra parte, y pese a que el humor gráfico de *El País* está más concebido como fuente de debate que como evasión, se practica también el humor blanco, el gag con la única finalidad de divertir al lector (6,39%). Es, lógicamente, a partir de la incorporación de la tira de Blankito a las páginas del periódico cuando se acrecienta la frecuencia de unidades cuya base es el humor de situación sin intención crítica, aunque también Peridis lo pone en práctica en ocasiones.

La crítica social (5,70%), cercana al costumbrismo que tiempo atrás había sido fuente inagotable del humorismo español, aparece en este final de la década de los setenta transformada. Los temas y los tipos sociales son reinventados, adaptándose a su tiempo. La crítica social y de costumbres asoma, pues, en cuestiones como la televisión, las competiciones deportivas e incluso, como antaño, en las corridas de toros. Y también muy especialmente en aspectos ligados a la vida privada de los ciudadanos que en un momento dado pasan al debate público: el adulterio, el divorcio o, en otro orden de cosas, temas que afectan al ciudadano medio como la subida de los precios de determinados artículos de consumo o la ejecución de las obras públicas.

Aparecen también, aunque ya en menor medida, categorías propias del humor puro en sus dos manifestaciones antagónicas, la basada exclusivamente en la imagen –la que hemos dado en llamar abstracción o juego visual (2,24%)-, en los que el chiste se basa en un efecto visual con la imagen propuesta; y la basada en el texto –el absurdo (2,07%)- que retrotrae al humor de *La Codorniz* y de aquella “otra generación del 27”, centrado

preferentemente en el juego de palabras.

Hallamos asimismo muestras de una forma más reciente de emplear el espacio que el dibujante tiene en el periódico para expresarse, que hemos denominado homenajes o viñeta-testimonio (2,07%). Es el género del que se suelen valer los humoristas gráficos para dar muestras de solidaridad, de ánimo o de reconocimiento público. Así, en las unidades estudiadas encontramos, por ejemplo, la felicitación de Máximo a Gonzalo Torrente Ballester con motivo de la lectura de su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua⁴³⁵ o la petición de Peridis del regreso de Dolores Ibárruri⁴³⁶, aunque es más frecuente que sea un fallecimiento el que motiva el homenaje, bien el de un personaje público (Charles Chaplin, Enrique Herreros, Miguel Mihura, Antonio Lara, *Tono*), bien los causados por actos terroristas o los acaecidos en cargas policiales, lamentablemente frecuentes en la España de los setenta⁴³⁷. La mayoría de estos dibujos se completa con algún tipo de dedicatoria.

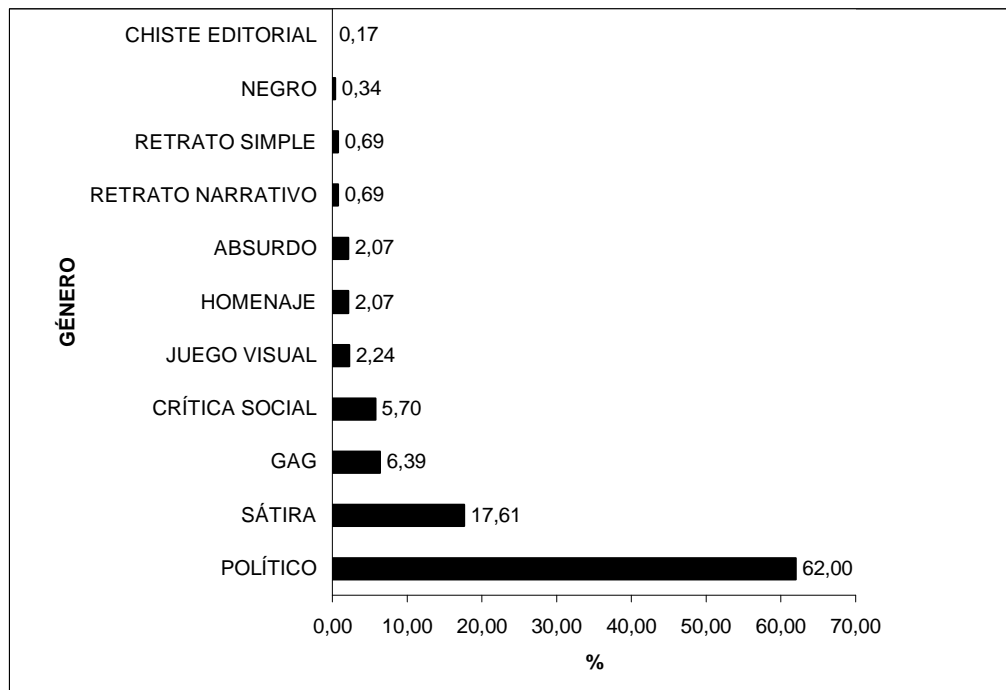
Finalmente, otras categorías humorísticas, menos proclives al ejercicio diario, como el humor negro, o las derivadas del uso de la caricatura –retrato simple o narrativo, que no suelen estar adscritas a un género concreto de entre los señalados, sino que más bien constituirían un género en sí mismas–, suman en conjunto menor del 2% del total de unidades estudiadas.

Cuadro nº 2.- Categorías genéricas dentro del humor gráfico

⁴³⁵ *El País*, 29-III-1977 [fig. 6].

⁴³⁶ *El País*, 29-VII-1976 [fig. 7].

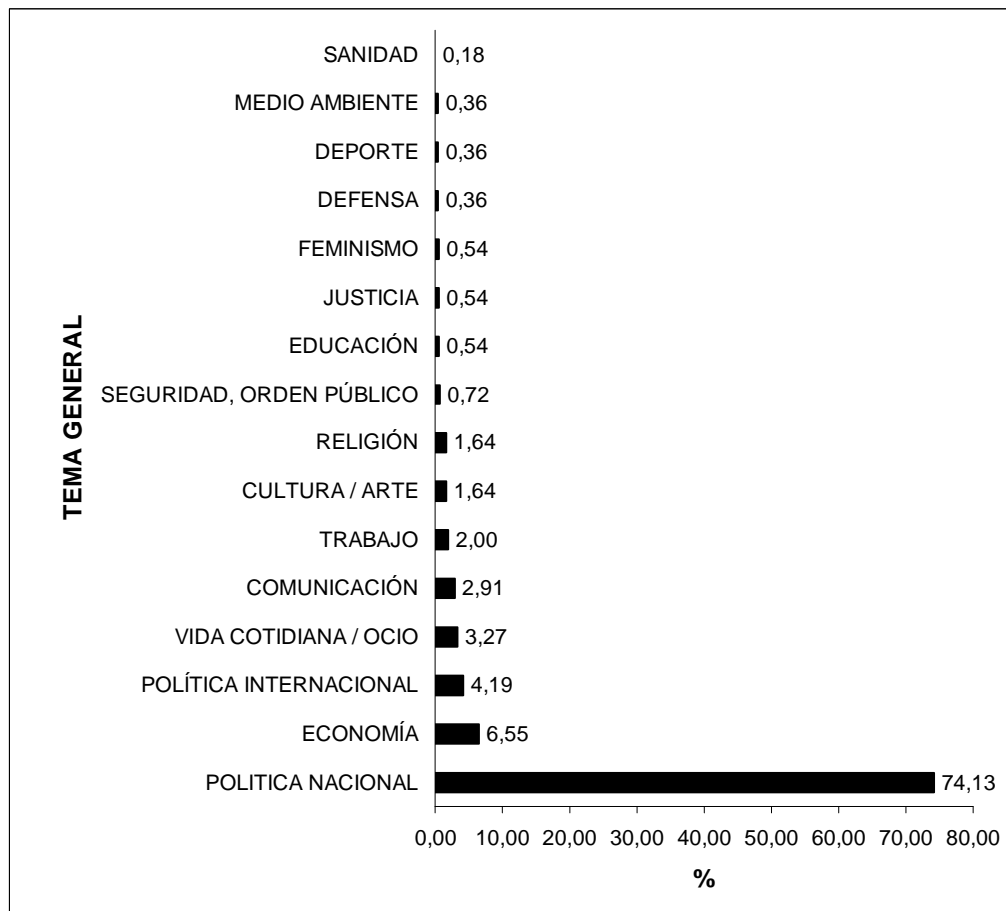
⁴³⁷ En el caso de Máximo, los sucesos de Fuenterrabía, donde en una manifestación la Guardia Civil disparó a un joven que resultó muerto (*El País*, 17-IX-1976). También la preocupación por el mundo de la comunicación, por la libertad de expresión, del que los dibujantes también forman parte hace aflorar algunos de los homenajes de este autor: por ejemplo, ante el atentado en la sede de *Diario 16* la madrugada del 26 de junio de 1977 (*El País*, 29-VI-1977) o ante la amenaza de desaparición del diario británico *The Times* (*El País*, 2-XII-1978). Asimismo, en el agitado mes de enero de 1977, Peridis dejó en blanco los recuadros que formaban su tira en varias ocasiones: con motivo de los asesinatos en el despacho de abogados de Atocha (*El País*, 26-I-1977) y días después, de dos policías armados y un guardia civil a manos del GRAPO (*El País*, 29-I-1977). Veánse figs. 8, 9, 10, 11 y 12.



10. 2. 2. Contenido general. Aspectos temáticos

Cada unidad estudiada ha sido encuadrada en una categoría de contenidos generales en función del tema que trataba de forma predominante. Ese conjunto de cuestiones abarca grandes temas generales que pueden resumir el contenido de cada unidad de forma amplia y que nos ofrecen conclusiones sobre la naturaleza del humor gráfico de *El País* así como sobre los intereses y preocupaciones más importantes que se abordaron desde estos espacios. Atendiendo a los resultados obtenidos observamos cómo el humor gráfico no ignora las grandes cuestiones que rigen el interés informativo, antes al contrario, los temas políticos, económicos y sociales son los que mayor atención concentran.

Cuadro n° 3.- Contenido temático general



La época de la transición española configura un marco en el que el peso de la actividad política cobra un relieve especial, circunstancia que se hace notar también en un contenido como el humor gráfico, interesado en plasmar las transformaciones que se estaban experimentando y en ofrecer su punto de vista. Así pues, la política es claramente el tema que con mayor frecuencia escogen los autores estudiados para hacerla objeto de su comentario gráfico, y según la distinción que tuvimos en cuenta en el análisis, con mucha mayor incidencia en el caso de la política interna que de la exterior. El 74,13% de las unidades estudiadas trataban el tema de la Política Nacional. Ello es así, tanto por la aportación de Peridis, prácticamente especializado en ilustrar humorísticamente estas cuestiones como porque resulta también uno de los temas preferentes de Máximo, si bien el enfoque de cada uno es diferente, más ligero y festivo el primero, más

serio el segundo. Más abajo abordamos específicamente cuáles son las cuestiones dentro de la política nacional que centran el interés de estos autores con más frecuencia.

Siguiendo con los contenidos tratados a grandes rasgos, el tema al que más se recurre tras la política interior es la Economía (6,55%), desde varios enfoques: mediante la representación de personalidades relacionadas con este ámbito; desde la incidencia en el ciudadano medio de la crisis económica que afecta al país –sobre todo en la etapa previa a los Pactos de la Moncloa-, tratando así cuestiones como la inflación y sus repercusiones en los consumidores⁴³⁸. También en un nivel más general se abordan estas cuestiones desde el punto de vista de la denuncia de las desigualdades entre ricos y pobres.

Sigue a esta categoría, como tercer tema más frecuente según nuestro estudio, la Política Internacional (4,19%), que despertaba el interés de los dibujantes muy especialmente con motivo de las visitas oficiales de diversos representantes del gobierno y de los Reyes, del estallido de determinadas crisis o conflictos y del desarrollo de procesos electorales en diferentes países extranjeros -el periodo estudiado coincide con la celebración de elecciones en Estados Unidos, Francia o Portugal-. En la visión de la política internacional, suele acudir a la comparación o a las consecuencias que el desarrollo de los acontecimientos en el extranjero podían significar para España. Muchas viñetas de Máximo se basan en la confrontación de la realidad política de España con la de países vecinos como Francia o Portugal. Así, la tradición democrática del primero y el reciente ejemplo de la Revolución de los Claveles en el segundo son resaltados por Máximo en una viñeta sobre la situación política española en

⁴³⁸ Son constantes las alusiones al estado de crisis que se venía arrastrando por una situación socioeconómica muy delicada desde la mitad de la década de los setenta. A la crisis general del capitalismo occidental desde 1973 se suma el estancamiento económico, la fuerte inflación (29% en 1977) y el desempleo que no cesaba de crecer desde 1974. La debilidad de la economía española se plasma así en la conflictividad laboral, la escasa inversión y la fuga de capitales.

la que presenta un mapa, en el que en la parte correspondiente a España un personaje está regando la semilla que acaba de sembrar, en la parte que corresponde a Portugal han florecido claveles y en Francia ya tienen robustos árboles⁴³⁹ [fig.13]. Esta metáfora expresa la confianza en la evolución futura del proceso democrático que se abría, destacando los ejemplos a imitar de otros estados europeos. Otro caso parecido es el de las viñetas publicadas por Máximo con motivo de las elecciones generales francesas de marzo de 1978. En un primer dibujo el día 14, Máximo retrata a Suárez contemplando, incómodo y nervioso, el ascenso de la izquierda en las elecciones francesas –las encuestas hablaban de un avance tanto de socialistas como de comunistas, representados en la viñeta a través del uso de sus símbolos- [fig. 14]. Poco después, el día 21, ya conocido el resultado de las elecciones, que finalmente dio la victoria a la derecha, Suárez ve con alivio y satisfacción cómo aparece por el horizonte sobre los Pirineos un gran logo de UCD a modo de sol [fig.15]. Como vemos, desde el humor gráfico se pone de manifiesto nuevamente la relación entre acontecimientos políticos internacionales y nacionales, en una cadena de influencias mutuas. En el mismo apartado de la política internacional también hay ocasión para denunciar la situación injusta de otros países. Así, hemos recogido alusiones al reciente pasado político de Argentina con el campeonato mundial de fútbol como excusa, o al quinto aniversario del Golpe de Augusto Pinochet en Chile. También en relación con la política exterior, se han de incluir las viñetas en las que Máximo ya se pronuncia sobre el posible ingreso de España en la OTAN, expresado además con un lenguaje muy contundente. La postura contraria a la OTAN se acabará convirtiendo en uno de los temas más característicos de Máximo –aún con más peso en su producción posterior, en los años ochenta⁴⁴⁰.

⁴³⁹ *El País*, 7-V-1976.

⁴⁴⁰ Algunas notas muy tempranas de esta preocupación se aprecian en la propia muestra estudiada. En un paisaje plagado de cañones (con el beneplácito del poder ante esta presencia belicista -tanto el democrático representado por el edificio de las Cortes, como el autoritario, representado por un monolito y una siniestra forma cúbica- aparece un grupo de

Otro grupo importante de chistes toma como argumento un tema muy ligado al humor gráfico menos crítico, que hemos adscrito bajo la categoría de Vida cotidiana y ocio (3,27%). Son, por lo general, dibujos que se centran en ciudadanos normales que desarrollan actividades comunes: la pareja, la familia, la programación televisiva –con referencias a espacios populares en aquellas fechas. Otras cuestiones que hemos incorporado a esta categoría son las relacionadas con hechos recurrentes, ciertas fechas señaladas en el calendario que se repiten cada año: los autores estudiados hacen referencia a la Navidad, el final del año y la entrada del nuevo, a la Semana Santa, al día de los inocentes, al sorteo de la lotería o la declaración de la renta. Temas que resultan en cierto modo socorridos para el dibujante porque le proporcionan un argumento general, intemporal, sobre el que tratar cuando la actualidad no resulta lo suficientemente inspiradora o precisamente para hablar sobre la actualidad pero jugando también con el calendario, asociando así dos conceptos que en un principio no tienen relación para obtener un clima humorístico. En este sentido, es para Máximo casi una costumbre felicitar las navidades o despedir el año desde su viñeta efectuando algún tipo de valoración sobre lo ocurrido ese año o lo que está por ocurrir. En la Navidad de 1976 Máximo efectúa una denuncia a la falta de libertades que aún se arrastraba: un gran cartel desea "felices Pascuas" y añade "es una orden". Esa intromisión del poder en las situaciones más cotidianas y personales es resaltada por Máximo con ese enorme cartel que contrasta con la insignificancia de los paseantes que lo encuentran⁴⁴¹ [fig. 18]. La Navidad siguiente, en 1977, se sitúa en una hipotética "tregua" entre rivales políticos gracias al espíritu de esas fechas⁴⁴² [figs. 19, 20 y 21]. En su viñeta del 31 de diciembre de 1978 hace referencia a la llegada del nuevo año representando una habitación vacía a la que asoma a través de una puerta

manifestantes que lanzan el grito de Máximo: "Nos quieren entrar en la OTAN" (29-III-1978) [fig. 16]. Más adelante, se publica otra, aún más personal, en la que un individuo porta un cartel en el que puede leerse: "España ingresa en la OTAN menos yo" (21-V-1978) [fig. 17].

⁴⁴¹ *El País*, 26-XII-1976.

⁴⁴² *El País*, 17, 21 y 29-XII-1977.

con la inscripción "Próspero 1979" un hombre asustado, armado con una enorme herradura. Refleja las dudas acerca de qué traerá el año que comienza, ofrece la sensación de que habrá que invocar a la suerte, simbolizada en la herradura de desproporcionadas dimensiones, pues la realidad presenta múltiples dificultades. Esto es lo que realmente expresa la viñeta: más que desear un buen año a los lectores, comenta la realidad, y lo hace desde un punto de vista crítico, incluso algo pesimista. También la obligación de acometer la pesada tarea de la declaración de la renta⁴⁴³, sirve a Máximo para sus chistes basados en cuestiones cíclicas. El pago a Hacienda se empieza a convertir en una cuestión que ha desarrollado una especie de "chistografía" popular y el humor gráfico así lo plasma. Máximo lo aborda acercándose al humor blanco, bien desde un enfoque pícaro –con una mujer insinuante que espera aburrida a su marido mientras éste, atareado, realiza la declaración⁴⁴⁴ [fig. 22]-, bien desde el chiste verbal amable recurriendo a los carteles de las ventanillas de las oficinas de Hacienda⁴⁴⁵ [fig. 23]. Todos estos chistes sobre cuestiones más o menos privadas nos permiten establecer ciertas conclusiones sobre cómo refleja el humor gráfico las relaciones entre sexos o en el seno de la propia familia. En general, bastantes chistes que se presentan en el ámbito del hogar –es frecuente, por ejemplo, que los que tratan la cuestión de la televisión se sitúen en una escena similar: la familia reunida en el salón en torno al televisor- presentan de modo convencional la institución familiar, formada por un padre, cabeza de familia, ocupando un lugar central en un sillón, a veces con el periódico o un libro entre las manos, una madre en un plano más discreto, los hijos e incluso un abuelo y unas mascotas⁴⁴⁶ [fig. 24]. En cuanto a la representación de hombres y mujeres, arrastra también, quizá de un

⁴⁴³ La reforma fiscal acometida a finales de 1978 supone la ineludibilidad de declarar la renta, sin duda un choque entre las clases pudientes.

⁴⁴⁴ *El País*, 26-III-1978.

⁴⁴⁵ *El País*, 1-VII-1978.

⁴⁴⁶ *El País*, 29-X-1976. Con motivo del veinte aniversario de TVE, Máximo presenta a una familia descontenta con la programación que lee en la pantalla una frase conmemorativa: "20 años y un día" que identifica su funcionamiento con una auténtica "condena". [fig. 24].

modo inconsciente, los roles dominantes en el momento: por ejemplo, uso de figuras masculinas para representar a los trabajadores, uso de figuras femeninas como reclamo sexual, muy en la línea del destape que estaba experimentando el cine o las revistas, tal y como resume la viñeta ya referida sobre la declaración de la renta. En cualquier caso, tendremos oportunidad de abordar estas cuestiones con más detalle en el apartado siguiente, dedicado a las características de los actantes que protagonizan las viñetas estudiadas.

Continuando con el espectro de temas cubiertos desde la peculiar perspectiva del chiste, otro grupo significativo es el dedicado al ámbito de la Comunicación (2,91%), preocupación predominante en las viñetas de Máximo. Las deficiencias de la, por entonces única, televisión española⁴⁴⁷ [fig. 25]; los riesgos de la profesión periodística⁴⁴⁸ [fig. 26]; las carencias en el ejercicio de la libertad de expresión y las reminiscencias de la censura⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Por ejemplo, Máximo recoge tanto la insatisfacción de los espectadores con la programación –ya lo hemos observado al comentar la figura 24– como los problemas laborales de los trabajadores del ente con motivo de una huelga que protagonizaron en diciembre de 1978. Ambas ideas se unen en la viñeta del 19-XII-1978, [fig. 25].

⁴⁴⁸ Poco después de la salida del periódico, el 18 de mayo de 1976, dos periodistas de *El País* habían resultado heridos. Máximo utiliza este suceso como un símbolo de las dificultades de la libertad de expresión para desarrollarse al dibujar a los dos reporteros protegidos con cascos y escudos como los antidisturbios. No se ve a quienes les atacan, están fuera del encuadre, pero ellos toman fotos y notas para dar testimonio del suceso desde el centro de la noticia, homenajear al esfuerzo de los periodistas. *El País*, 19-V-1976, [fig. 26]. Poco más de un año después se produce el atentado del GRAPO a *Diario 16*, también destacado por Máximo (29-VI-1977) [fig. 9].

⁴⁴⁹ Un interesante ejemplo es la viñeta de Máximo (21-II-1978) en la que varios presos –presumiblemente artistas, escritores o periodistas– leen en su celda un ejemplar del periódico imaginario “La libertad de expresión”. Precisamente, ese ejemplar que leen los presos recuerda en su portada varios casos relacionados con la libertad de expresión que estaban de actualidad, como el de la revista *Saida* –que sufrió un proceso por un especial a favor de la República– o el más conocido caso de los cuatro miembros de Els Joglars, entre ellos su director Albert Boadella, sometidos a juicio militar por su obra *La torna*. También Peridis se interesa por estas cuestiones en una tira que aborda la legislación sobre información (13-IV-1977). Es una tira compleja, una de las pocas en la que las coordenadas temporales tienen importancia porque indican que hay un transcurso de tiempo, recalcado además al hacer referencia al nombre de la ley anterior (“ley Fraga”) y al referirse a la actual como Ley antilibelo. Así es como constatamos que estamos ante un antes y un después. El antes, es la Ley Fraga, cuando éste tenía control previo de lo que se publicaba (representado por la caricatura de Manuel Fraga pegando a un periodista, justificándose diciendo que “es por si acaso”. El hoy se representa con Fraga indefenso pues el periodista no tiene cortapisas (su bocadillo dice: “bla, bla, bla, bla...”).

[figs. 27 y 28] son algunas de las circunstancias relacionadas con la comunicación más evocadas.

Asimismo, en la línea de la preocupación por cuestiones sociales que afectan a los ciudadanos, tratadas de un modo crítico por Máximo y más descriptivo por Peridis, en un país de creciente conflictividad laboral, es lógico que se encuentran los chistes dedicados al mundo del Trabajo, que constituyen un 2% del conjunto de unidades estudiadas. Son dibujos que abordan cuestiones como el preocupante aumento del desempleo⁴⁵⁰ [fig. 29], las escasas garantías de los trabajadores frente a sus patrones⁴⁵¹ o el papel de los sindicatos⁴⁵² [fig. 30].

El siguiente grupo de temas abarcaría lo relacionado con la Cultura y el Arte (1,64%). Por lo general, y al igual que ocurre con la inclusión de contenidos culturales en otras partes del periódico, éstos suelen ser abordados si el hecho al que se refieren presenta como ingredientes la muerte o el triunfo, como ya ha señalado Amparo Tuñón⁴⁵³. Es decir, las viñetas relacionadas con el arte y la cultura surgen con motivo del fallecimiento de personajes que pertenecían a este ámbito o el logro de un éxito, especialmente un reconocimiento, como la concesión de un premio. Es muy frecuente el primer caso, ya que, precisamente en fechas muy cercanas fallecen tres de los principales representantes de “la otra generación del 27” -

⁴⁵⁰ Máximo reitera su protesta por la situación de los parados: transforma uno de los lemas del franquismo “siente un pobre a su mesa” por “siente un parado a su mesa” (6-XII-1977) y vuelve a hacerlo cuando el número de desempleados traspasó el millón: “siente un millón de parados a su mesa”, según reza en la pancarta que unos manifestantes muestran a una pareja adinerada que representa a los empresarios, (30-XII-1978).

⁴⁵¹ Un buen ejemplo, recurrente en Máximo, es la viñeta en la que un obrero hace una pintada en una pared, protestando por los abusos del empresario sobre el trabajador jugando con el propio lenguaje marxista: “dictadura del empresariado”.

⁴⁵² Peridis recoge la celebración del I Congreso Estatal de Comisiones Obreras (25-VI-1978) y caricaturiza con cierta frecuencia a los representantes de las principales centrales sindicales.

⁴⁵³ “El diario *El País* construye un acontecimiento cultural –tema de portada relevante- a través de dos referentes noticiables: los premios mayores (consagrados por instituciones y/o reconocimientos académicos) y la muerte. La muerte es la gran catástrofe de la cultura. Adquirirá mayor o menor importancia según la categoría del personaje y su significación espacio-temporal”. TUÑÓN SAN MARTÍN, A., “Perfiles del discurso cultural periodístico (análisis de un acontecimiento en *El País*)”, en IMBERT, G. y VIDAL BENEYTO, J., (coords.) *El País o la referencia dominante*. Madrid: Mitre, 1986, p. 119.

el precedente humorístico inmediato de los autores que estudiamos-: Mihura, Tono y Herreros⁴⁵⁴, así como otras figuras de fama mundial procedentes del ámbito del cine, como es el caso de Charles Chaplin, homenajeado tanto por Máximo como por Peridis⁴⁵⁵ [figs. 31 y 32].

Con idéntica frecuencia que el arte y la cultura, la Religión (1,64%) es otra cuestión todavía demasiado presente en la sociedad española como para no aparecer representada con asiduidad. El modo en que se aborda es lo más interesante, pues en general, la jerarquía de la Iglesia católica aparece más como un foco de involucionismo que en el papel más conciliador que ocupa hoy en nuestra visión retrospectiva de la transición. Estaban demasiado cercanos los años de connivencia entre Iglesia y estado franquista por lo que se enfatiza la relación de ésta con el poder, con los totalitarismos, con el dinero⁴⁵⁶ [figs. 33 y 34]. También se refleja el tema de la religión con motivo de la actualidad inmediata en una época convulsa en el Vaticano dado que nuestra muestra coincide con el fallecimiento de Pablo VI, la elección y muerte repentina de Juan Pablo I y la elección de Juan Pablo II. En todo caso, y así lo ponemos de manifiesto más adelante con detalle, la religión es, más que argumento principal de las viñetas, una inagotable fuente de recursos intertextuales con los que jugar con la transgresión de un lenguaje archiconocido, conocido por unos lectores educados en la exaltación del catolicismo.

El resto de contenidos generales aparecen ya en medida bastante menos significativa, se han ordenado bajo las siguientes categorías: Seguridad y orden público (0,72%) –que salta a la actualidad y, por tanto, a

⁴⁵⁴ En septiembre de 1977 fallece Enrique Herreros, a quien Máximo dedica tanto su viñeta como un emotivo artículo en la sección La Cultura, titulado “Carta severa a Enrique Herreros”, en el que da testimonio de su admiración por el humorista al tiempo que le reprende “codornicescamente” por su marcha. (*El País*, 21-IX-1977, p. 27). Solo un mes más tarde, el 28 de octubre de 1977 fallece Miguel Mihura y el 4 de enero de 1978 Antonio Lara Gavilán, Tono. La renovación del humor español era un hecho, pero la siguiente generación de humoristas siempre ha puesto de manifiesto su deuda con los integrantes de “la otra generación del 27”.

⁴⁵⁵ *El País*, 27-XII-1977.

⁴⁵⁶ *El País*, 9-I-1977, 5-IX-1978.

las viñetas normalmente con motivo de incidentes que resaltan la impopularidad de las fuerzas policiales⁴⁵⁷ [figs. 35, 36 y 37]; temas como la Justicia, la Mujer y el feminismo y la Educación aparecen con idéntica frecuencia (0,54%). Para terminar, el Medio Ambiente, el Deporte y los asuntos relacionados con Defensa aparecen también en la misma proporción (un 0,36% de los casos, cada tema) y en el último puesto, la Sanidad (0,18%).

Política, economía, cultura y sociedad: contenidos específicos dentro de estas realidades

Las unidades incluidas en el seno de cada una de las grandes categorías revisadas componen un conjunto tan amplio y variado que se hacía necesario efectuar un encuadre temático del contenido específico. Subdividimos así los grandes temas en otras categorías que contribuyen a profundizar aún más en el conocimiento de las cuestiones que en el periodo estudiado suscitaron el interés de los humoristas gráficos. Vuelve a hacerse patente la relación con la actualidad, especialmente con las transformaciones políticas y las demandas sociales, contrapuesto al escaso interés por temas frívolos o evasivos. Dentro del amplio espectro de cuestiones que se encuadraron dentro de la política nacional, las más resaltadas son las siguientes: en primer lugar las alusiones al propio Gobierno (15,19%), tanto el representado por Carlos Arias Navarro, como los formados posteriormente por Adolfo Suárez tanto antes como después de las elecciones. Seguidamente, la Oposición (sus distintos representantes, sus actividades, su configuración como partidos legales, sus relaciones con el gobierno, etc.) representa un conjunto también significativo de unidades (13,96%). La Constitución (9,65%), en todos los momentos del proceso, centra el

⁴⁵⁷ Una serie de desatinos acumulados de la policía: violenta dispersión de concentraciones, carga sobre el Rastro de Madrid, agresión a Jaime Blanco, diputado socialista por Santander, etc. hacen que la visión de los cuerpos de seguridad sea muy desfavorable. A ello hay que unir las críticas a la gestión de Rodolfo Martín Villa como ministro de Gobernación. *El País*, 1-IV-1977, 29-IV-1977, 25-VIII-1977.

argumento de numerosas viñetas, en una progresión ascendente desde que se inician los trabajos de los primeros borradores hasta su aprobación. Las numerosas transformaciones en el ámbito de la legislación que es necesario efectuar para ir encauzando el país hacia la democracia se han agrupado bajo la categoría Reformas Políticas (8,41%). Otra cuestión de importancia serían los Procesos Electorales (8%) celebrados en España durante el periodo estudiado, diferenciados de los acontecidos en el extranjero, referencia importante, como más arriba señalábamos, pero abordada en menor medida. Otro argumento sumamente interesante es el de las viñetas que se centran en la Democracia (5,95%), tratada en reflexiones que hablan de ella en general, como concepto abstracto, y sobre todo del anhelo por que el proceso para hacerla una realidad en España se acelere lo máximo posible, por lo que las ansias de democracia protagonizan, pues, algunos de los más conmovedores trabajos estudiados.

En otro orden de cosas, se abordan con cierta insistencia cuestiones como las Relaciones Internacionales (4,72%), con especial hincapié en la necesidad de normalizar la situación política de España en el marco internacional. Como otra de las preocupaciones fundamentales de la realidad nacional, aparece el Terrorismo y los actos de violencia en general (3,50%), que si bien no son demasiado frecuentes en el primer año, empiezan a tratarse con asiduidad después de los terribles sucesos de enero de 1977, con una clara postura en contra de la violencia provenga de dónde provenga. Resulta curioso, asimismo, de qué manera se tiene presente la larga etapa política que acababa de ver su fin, por ello, el Franquismo (3,49%) es una cuestión todavía vigente, con alusiones constantes al peligro involucionista del búnker, a actitudes que recuerdan a la dictadura e incluso se tienen muy presentes aniversarios tales como el 18 de julio o el 20 de noviembre en los que los aún adictos al extinto régimen ponían de relieve su fidelidad a

Franco⁴⁵⁸ [figs. 38, 39 y 40].

Los principales centros de interés del humor gráfico que encontramos a continuación siguen pasando por la realidad española: la Inestabilidad Económica (2,67%); la visión de los Líderes Políticos, con viñetas centradas en su personalidad o en las decisiones y acciones que emprenden (2,46%); la cuestión de las Autonomías (2,05%); también es abordada la crítica a la Televisión (1,84%), tanto en lo referente a la programación –ya entonces considerada por lo general insulsa y de baja calidad-, como a los peligros de la manipulación informativa, e incluso, como se ha señalado, a la propia gestión de TVE⁴⁵⁹ [figs. 41 y 42].

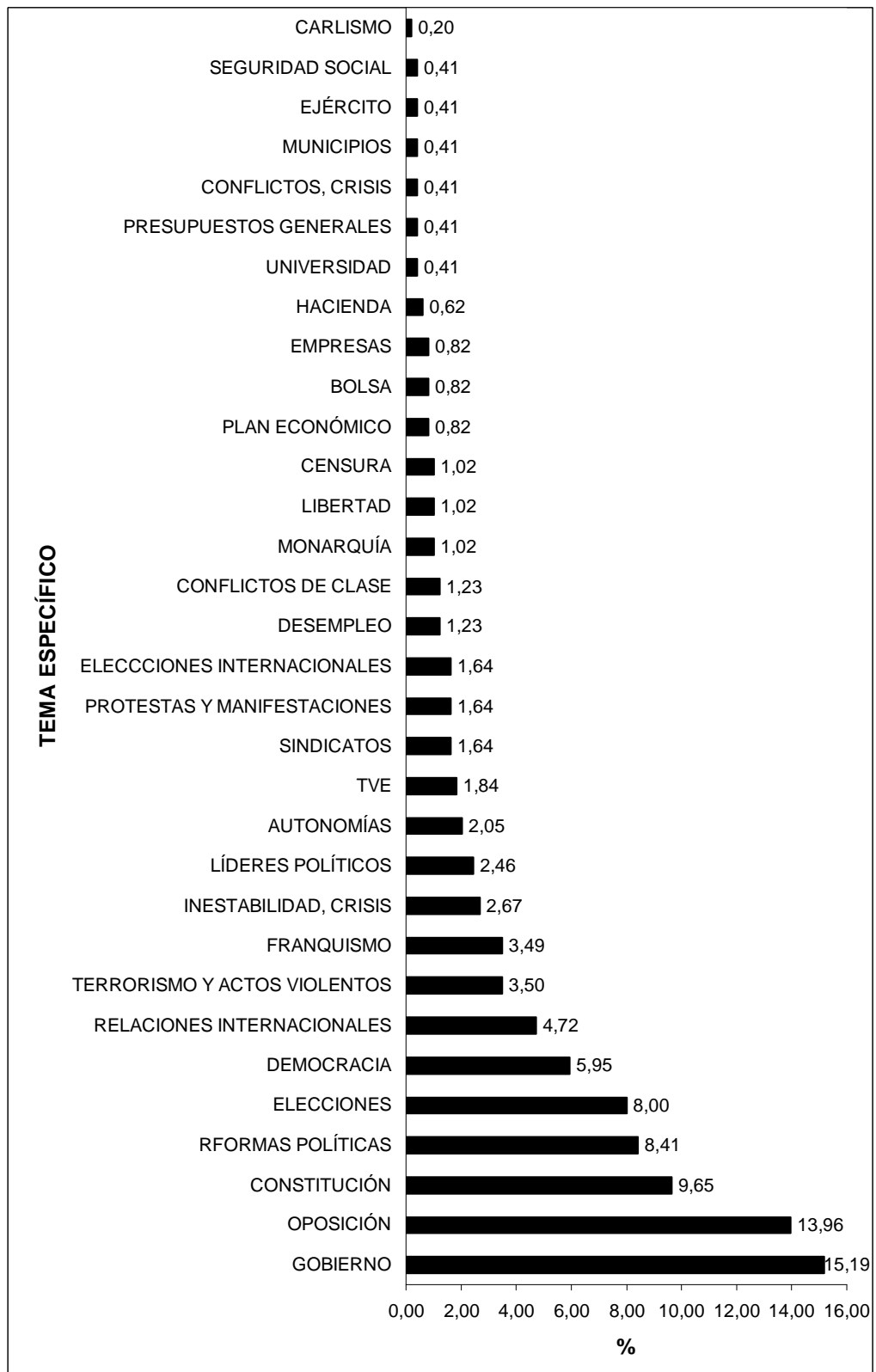
En un bloque final de cuestiones específicas que se repiten, pero ya en menor medida, situamos las últimas categorías: Sindicatos, Protestas y Manifestaciones y Elecciones fuera de España (1,64%, cada una); el Desempleo (1,23%), y finalmente, superando levemente el 1% (1,02%) la Censura, la Monarquía –no demasiado tratada, y de forma bastante respetuosa-, la Libertad como concepto general –no sólo por el hecho de que los cauces para elegir a los representantes de los ciudadanos estaban por construir sino también por la constante preocupación en torno a las diversas fórmulas en las que todavía se vulneraban los derechos de los españoles: violación postal, escuchas telefónicas, etc.-; también destacamos los Conflictos de clase, en esa línea tan propia de Máximo de mostrar el contraste entre ricos y pobres, empresarios y obreros, así como otras cuestiones tratadas muy circunstancialmente. Y, como podemos apreciar,

⁴⁵⁸ *El País*, 21-VII-1976, entre las que hacen referencia a la conmemoración del levantamiento del 18 de julio de 1936. Otras, a la muerte de Franco (22-XI-1977), e incluso en algún caso se une el aniversario de la insurrección militar al de la muerte del dictador (21-XI-1976).

⁴⁵⁹ Desde la ya casi tópica crítica al aborregamiento que puede generar la televisión y sus capacidad de influencia sobre los espectadores, en viñetas que podrían incluso publicarse perfectamente en los diarios de la actualidad –dibujos, por otra parte, con la idea muy conseguida, como el chiste sin palabras en el que sólo con una alusión al flautista de Hamelin se nos da a entender esa sugestión televisiva (25-XI-1976)- e incluso llegando a los que denunciaban directamente la insistencia en la petición del voto favorable en la campaña del referéndum de la reforma por todos los medios -incluso en mensajes televisados del presidente Suárez (9-XII-1976)-.

(véase el cuadro nº 4) en

Cuadro nº 4.- Contenido temático específico



general se trata de situaciones políticas y sociales que se entremezclan, casi siempre en demanda de mejoras expresadas indirectamente a través de la sátira.

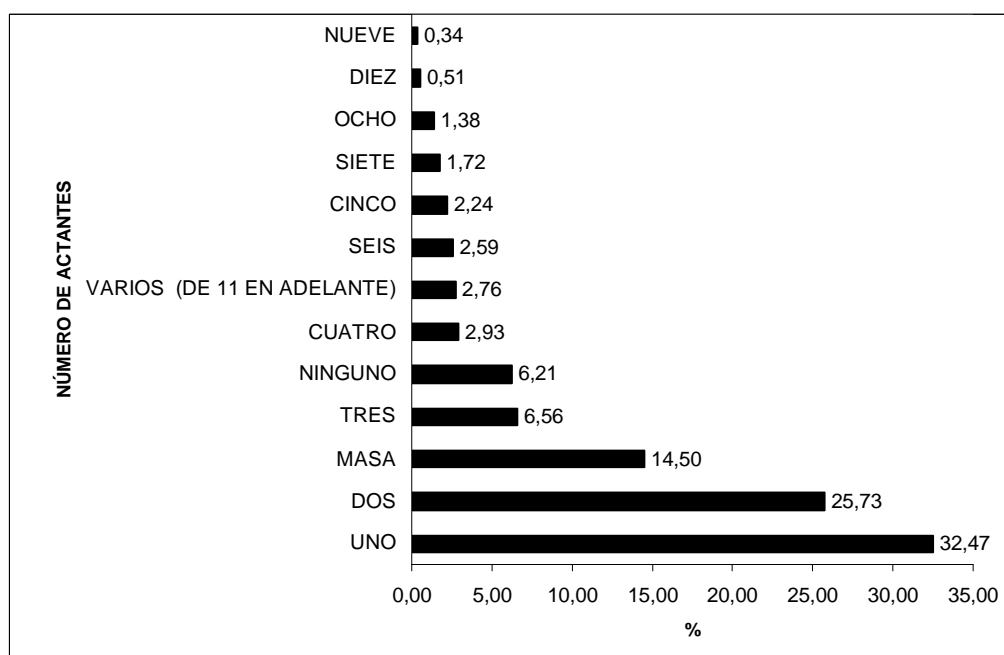
10. 2. 3. Las figuras: personajes, estereotipos y objetos

El estudio de las figuras que ejecutan las acciones desarrolladas en las viñetas estudiadas proporciona significativas conclusiones, tanto sobre el propio lenguaje del humor gráfico, como sobre la visión de los protagonistas del proceso de democratización. Pero los actantes no responden sólo a personajes humanos reconocibles, también hallamos estereotipos que representan de forma resumida y simbólica a conjuntos sociales e incluso a objetos que cobran vida como elementos plenos de significado.

Comenzando por una división sencilla de los chistes, según el número de actantes, encontramos un primer dato que podemos relacionar con la condensación, que señalábamos como característica de este medio expresivo: la necesidad de centrar la atención en pocos elementos explica el predominio de pocas figuras, o de figuras poco definidas. Por ello, son mayoritarias las viñetas que presentan a un único actante (32,47%), a dos (25,73%), y, lo que resulta más interesante, en tercer lugar, las que representan a una masa (14,50%). Este caso se da muy ampliamente en el trabajo de Máximo, quien se apoya en una multitud indefinida, representada gráficamente a base de minúsculos monigotes apenas perfilados. En un contexto en el que la movilización ciudadana constituye una fuerza de presión que la hace cobrar un protagonismo sin precedentes, los dibujantes buscan una manera de plasmar esa realidad, hallándola en la representación de esa muchedumbre de rasgos inconcretos, sutilmente esbozada, democráticamente uniforme.

A continuación, seguimos encontrando con más frecuencia unidades con escaso número de figuras, e incluso las que no incorporan a ningún actante: las que presentan tres figuras (6,56%) están casi igualadas con las que no presentan ninguna (6,21%). Y, por último, como se aprecia en el cuadro nº 5 se encontrarían, ya en menor medida, las viñetas que saturan algo más la escena con un número más amplio de actantes, y que, lógicamente, resultan menos frecuentes ya que suponen en cierto modo una limitación a la comprensión sencilla del dibujo, pero que a veces el argumento del chiste hace necesario utilizar.

Cuadro nº 5.- Número de actantes



Pasando ya a las características de esas figuras, pueden dividirse en varios grupos según el tipo de actante representado. La mayor parte (46,60%) corresponde a personajes reales que responden a la representación de instituciones, bien políticas –en su mayoría-, bien económicas, sociales o religiosas. Por el contrario, sólo un muy reducido

número de chistes tienen como protagonistas a personajes reales no institucionales (1,07%), por lo general, personalidades del ámbito del arte y la cultura. Junto a este gran grupo de actores sociales que efectivamente corresponden a los protagonistas concretos de la actualidad, encontramos la categoría de personajes imaginarios estereotipados (31,25%), que no representan a personas reales pero sí representan en cierto modo una realidad, ya que intentan constituirse como una reproducción de los tipos y grupos de la sociedad del momento, si bien, para su comprensión, hay que compartir, o al menos estar familiarizado, con el modo de presentar esa realidad a través de la caracterización de esos estereotipos. Tanto el caso de los personajes reales institucionales como el de los estereotipos merecen detenernos con detalle por el amplio uso que se hace de ellos como figuras protagonistas de las unidades estudiadas. Así lo haremos una vez desgranado el resto de tipos de figuras, empleadas con menor frecuencia.

Entre ellas, hallamos el uso de personajes imaginarios fijos (6,42%), que corresponden a la aportación del dibujante Blankito, a través de su tira “Cero Pérez y familia”. Otros son los símbolos (5%), imágenes que poseen un significado compartido –al proceder de una tradición eminentemente pictórica o literaria- u otorgado por el propio autor en su código expresivo y que sintetizan complejas ideas abstractas de difícil plasmación gráfica. Entre ellas, destacamos en el caso de Máximo el recurso a la imagen de Don Quijote y Sancho Panza –en una versión a medio camino entre Doré y Picasso- como representación de lo español⁴⁶⁰ [figs. 43 y 44]. También, en las viñetas que tratan temas religiosos, se repite el uso de una paloma, símbolo cristiano bastante complejo pero muy extendido como

⁴⁶⁰ Por ejemplo, en la viñeta de Máximo (21-VIII-1976), en la que Don Quijote y Sancho se enfrentan a molinos con esvásticas en lugar de aspas, en referencia a la lucha que ha de emprender el país para no caer de nuevo en el totalitarismo. En otro caso, se hace referencia a las dificultades de aceptación de España en Europa. Representan esa identidad española tanto un mapa donde se desarrolla la acción como las figuras de Don Quijote y Sancho, convertidos en empresario y agricultor que no pueden acceder al mercado europeo. Este impedimento se halla en la frontera francesa que une a España con el resto del continente, amurallada por unos molinos de viento (21-X-1977).

representación de lo espiritual, lo divino, el alma, etc. Por su parte, Peridis, recurre a una simbología propia, más enraizada en lo popular, de reminiscencias menos cultas que Máximo. Destacamos especialmente, ya que se repite en múltiples tiras a lo largo de su producción durante 1978, la representación simbólica de la Constitución, primero como un huevo, mientras se está gestando, y más tarde, una vez es hecho público el texto que ha de ser debatido y aprobado, como un pajarillo.

En otros casos, los protagonistas únicos de la viñeta no son figuras humanas ni animales simbólicos, sino objetos (4,28%), que aparecen personificados o que presentan algún tipo de transformación. Es bien conocida la inclinación de Máximo por los obeliscos, como elemento metafórico para expresar juicios sobre el poder, sea este legítimo, en cuyo caso el monolito adquiere un sentido de protector del pueblo, o bien se refiera a un poder autoritario, que en la línea de la propaganda totalitarista basada en obras públicas megalómanas indican la intransigencia despótica⁴⁶¹. Otro ejemplo interesante, que posiblemente ha dado juego a todos los humoristas gráficos que tratan cuestiones políticas, es la utilización de los leones de las Cortes⁴⁶². Sin duda poseen múltiples ventajas como elemento expresivo: conforman una imagen de sobra conocida para el lector, con connotaciones que se asocian a la toma de decisiones políticas y el desarrollo general de la actividad de los representantes de la administración; puede aprovecharse su versatilidad para utilizarlos como objetos, como animales o como personajes humanizados, disponiendo incluso diálogos entre ambas estatuas. Como vemos, a través de estos dos ejemplos, estos

⁴⁶¹ Los ejemplos son profusos en la muestra estudiada: la viñeta que juega con el contraste entre el enorme obelisco que conmemora los 37 años de la victoria franquista frente a las primeras piedras que están construyendo el año cero de la reconciliación, (9-V-1976); también puede mostrar la oposición conceptual entre la democracia y el totalitarismo el dibujo en el que un árbol representa a la primera y un obelisco al segundo (25-IX-1976). Véanse figs. 70 y 132.

⁴⁶² Así lo demuestra el brillante análisis de Lorenzo Gomis, quien hace objeto de su atención la mediación política en ocho chistes sobre los leones de las Cortes publicados durante el primer trimestre de 1972 en varios diarios españoles. GOMIS, L., *El medio media: la función política de la prensa*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1974, pp. 479-490.

objetos, combinados con las posibilidades imaginativas del dibujo, tienen como característica una ductilidad que hace posible que una leve variación otorgue múltiples significados, de acuerdo con las necesidades expresivas del autor.

Volviendo a las figuras humanas, por orden de frecuencia, las que no corresponden ni a un personaje real ni a un personaje imaginario fijo, sino a individuos anónimos, son poco utilizadas (3,75%), siendo mayor, como hemos visto, la preferencia por los estereotipos. No obstante, el caso más repetido dentro de los personajes imaginarios anónimos corresponde a unas figuras que a veces incluye Peridis en sus tiras. Se trata de individuos representados gráficamente de forma neutra, sin atributos o características destacables, al contrario, se formulan con un trazo muy sencillo, y su función es la de observador o contrarréplica de los personajes reales, normalmente los políticos, a cuyas frases suelen apostillar algún comentario que los desdice o ridiculiza.

Como decíamos, la representación de personajes reales y de estereotipos son las tipologías de figuras más repetidas y que más interés aportan a la hora de interpretar las claves que ofrece el humor gráfico. En el primer caso, podemos establecer conclusiones acerca de los personajes que aparecen y sus características. Por supuesto, entre los más caricaturizados encontramos ineludiblemente a los políticos, que protagonizan la mayoría de las historias de Peridis, dadas las particularidades de su tira y de su estilo, pero también Máximo e incluso Blankito retratan a personajes procedentes del ámbito político en ocasiones⁴⁶³. El vertiginoso ritmo de los

⁴⁶³ En el caso de Máximo, personalidades como Adolfo Suárez (9-IX-1976, 26-IV-1977) o Torcuato Fernández Miranda (8-V-1976, 1-VI-1977), e incluso ambos juntos (5-III-1977) [figs. 45, 46, 47, 48 y 49]. También retrata Máximo al rey Juan Carlos (12-V-1976) [fig. 50] en una interesante viñeta que sugiere ya el relevo de Arias Navarro. El Rey mira desde una ventana a los españoles -representados por pequeñísimos monigotes- sentado en una especie de trono sencillo, con cortinas palaciegas y un cuaderno entre las manos con el título "Presidenciables. Top Secret", en referencia a la elección que ha de hacer. La representación de Juan Carlos I, sereno y pensativo, es favorable, realista, no caricaturesca, con el estilo respetuoso que en el periodo democrático ha adoptado el humor sobre la Monarquía, que ha beneficiado más que perjudicado la imagen de la Familia Real. Por su

acontecimientos políticos se impone, pues, también a los humoristas gráficos, aunque su especialidad no sea la caricatura política. En general, los más representados son los líderes de los principales partidos, con una doble función: individualmente, reflejando los rasgos más exagerados de su personalidad (Adolfo Suárez sobre una columna, se aferra al poder; Felipe González, con el puño alzado o mostrando una pancarta; Manuel Fraga suele aparecer en actitud contrariada o inflexible; Santiago Carrillo fumando sus inseparables cigarrillos) y por otro lado, como representantes del conjunto de su partido, transmitiendo las ideas políticas que caracterizan cada opción. Hasta tal punto llega la asimilación de personajes e ideas políticas que se llega a utilizar una tira de Peridis para completar un resumen de dos páginas de noticias sobre reacciones de los diferentes partidos (UCD, AP, PSOE, PCE) ante los resultados del referéndum constitucional (8-XII-1978).

Los políticos españoles que aparecen con más frecuencia⁴⁶⁴ curiosamente parecen responder a las propias preferencias del electorado, ya que los rostros más repetidos son los de Adolfo Suárez (17,95%), Felipe González y Santiago Carrillo, por igual (9,15%) y Manuel Fraga (8,10%). A continuación se mezclan miembros de los diferentes gabinetes gubernamentales y de otros partidos de la oposición, que fueron perdiendo fuelle con el transcurso del propio proceso de democratización: Rodolfo Martín Villa (5,28%), constantemente de relieve como ministro de Interior (Gobernación hasta julio 1977); Enrique Tierno Galván (4,57%), figura tratada con admiración y respeto pero reflejando siempre la competencia PSP-PSOE por el voto socialista, hasta su integración en 1978; Joaquín Ruiz-Giménez (3,34%), aparecerá por sí sólo como líder de Izquierda

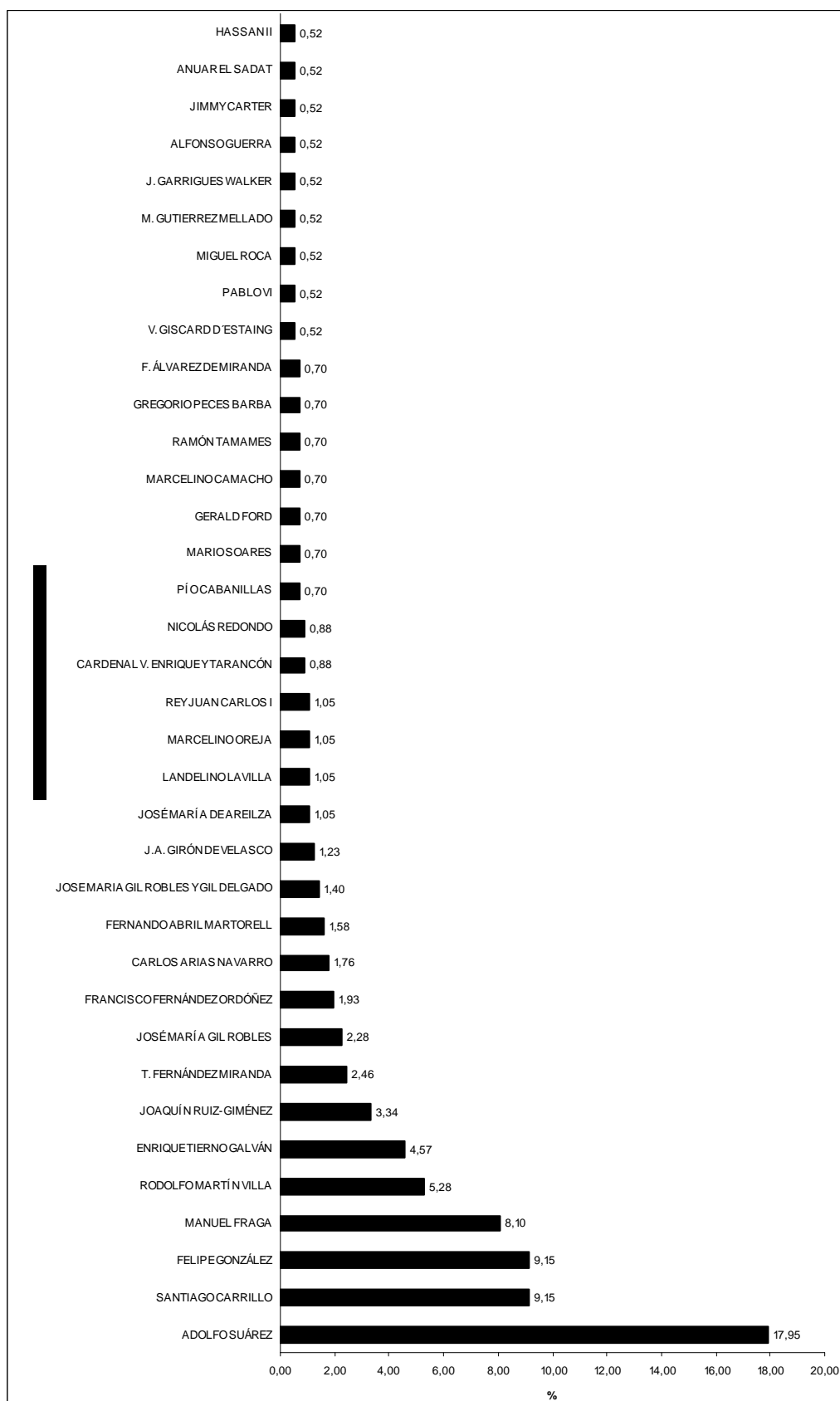
parte, Blankito, a pesar de realizar una tira más lúdica, se contagia del ambiente de efervescencia política y caricaturiza a los principales representantes de las opciones políticas mayoritarias: Adolfo Suárez, Felipe González, Santiago Carrillo y Manuel Fraga (1-X-1978) [fig. 51].

⁴⁶⁴ Hemos de hacer notar que los actantes que repite Peridis en más de un recuadro de la misma tira han sido contabilizados como una sola aparición, por unidad completa, no por recuadro.

Democrática y como autoridad política y moral del país durante poco tiempo, ya que Peridis alumbra una solución gráfica para representar la integración de su partido con la Federación Popular Democrática en Federación de la Democracia Cristiana⁴⁶⁵ dibujando insistentemente a Ruiz-Giménez, como una especie de siamés de dos cabezas junto a José María Gil Robles (2,28%). Más adelante, el hijo de éste último, José María Gil-Robles y Gil-Delgado será quien comparta bicefalia –tanto real como caricaturesca- con Ruiz-Giménez. Entre un líder democristiano y otro, otra personalidad recurrente es la del que fuera presidente de las Cortes hasta su dimisión en 1977 y una de las

⁴⁶⁵ Grupo que se presentó a las elecciones generales de 1977 junto a otros democristianos bajo la coalición Equipo de la Democracia Cristiana, no obteniendo finalmente ningún escaño.

Cuadro n° 6.- Personajes reales de más frecuente aparición



figuras clave de la transición, Torcuato Fernández-Miranda (2,46%). A continuación, Francisco Fernández Ordóñez (1,93%), que toma relieve como ministro de Hacienda del segundo gobierno Suárez, primero de la democracia; también Carlos Arias Navarro (1,76%) que, como presidente del Gobierno hasta el mes de julio de 1976, es un personaje frecuente en los primeros chistes, que corroboran su imagen como desatinado responsable de la reforma que no fue. Y en general, con una representación que ronda por arriba o por abajo el 1% (ver cuadro nº 6, en el que se han incluido los personajes que cuentan desde tres apariciones en adelante), hallamos más miembros de los gabinetes de Suárez –como Fernando Abril Martorell o Landelino Lavilla-, representantes sindicales –Nicolás Redondo, Marcelino Camacho-, siniestros inmovilistas –José Antonio Girón de Velasco-, figuras eclesiásticas –el cardenal Tarancón, el papa Pablo VI- y algunos altos cargos extranjeros –Jimmy Carter, Gerald Ford, Valery Giscard d'Estaing, Mario Soares, Hassan II, Anuar El Sadat-.

Por otra parte, como adelantábamos, los personajes representan a la esfera política, económica y religiosa, y en menos casos, al mundo de la cultura y el arte -casi exclusivamente en casos excepcionales relacionados con el fallecimiento o el homenaje-, con cierto hincapié en el propio gremio de humoristas (Mihura, Tono, Herreros, o, a otro nivel, Charles Chaplin), pero sólo cuentan con una o dos apariciones. Por otro lado, las posibilidades imaginativas del humor gráfico hacen posible la aparición de personajes ya desaparecidos, con especial atención a las figuras de Francisco Franco, Lenin o los pontífices que murieron en ese periodo (Pablo VI y Juan Pablo I).

Otra característica que hacemos notar es el abandono de recursos clásicos para la caracterización de los personajes: la animalización y la cosificación –frecuentísimas en la caricatura del XIX y principios del XX- se emplea ya en un reducido número de casos. No hay ningún personaje que sea representado en todas sus apariciones con estos recursos, sólo se acude a ellos en casos determinados. Algunos ejemplos aportados por

Máximo son un Adolfo Suárez-esfinge⁴⁶⁶, un Fernández-Miranda-león de las Cortes o un Pinochet-estatua ecuestre; otros tantos, por Peridis: Suárez-caracol, Fraga-Valle de los Caídos⁴⁶⁷, Alfonso Guerra-avispa, Hassan II-pulpo, Anwar el Sadat-camello. Pero no es éste su modo de representación habitual. Se emplearán sobre todo fórmulas de lenguaje no verbal y simbólicas más ligadas al cómic como atributos⁴⁶⁸ (77,32%), tanto referentes a la apariencia física (rasgos como el cabello, la nariz, la boca...), como a la indumentaria (uniforme de policía para el ministro del Interior, banda de presidente, etc.) y a determinados elementos que acompañan al personaje (la célebre columna de Peridis para los personajes que están en el poder, El Rey Juan Carlos sentado en el trono, José Antonio Girón con un garrote en las manos, etc.), junto a otras formas de caracterizar al personaje según su posición (12,52%) y su gestualidad (4,53%).

Asimismo, queremos llamar la atención sobre un aspecto interesante del retrato de personajes reales: sobre todo en el caso concreto de Peridis hay una utilización de los personajes que nos hace retomar las teorías de Bergson sobre la mecanización y la cosificación como medio humorístico. Sin duda, las criaturas de Peridis se asemejan a unas marionetas que repiten su rol –tanto por la utilización de caracterizaciones reiteradas en distintas tiras como en la propia configuración del chiste desarrollado poco a poco en varias viñetas. Esto es lo que las hace humorísticas a pesar de que la tira recoja simplemente la plasmación imaginaria de un hecho real: el político que

⁴⁶⁶ *El País*, 21-XII-1978 [fig. 52]. Sencilla y por tanto eficaz expresión del mutismo de Suárez en su dilema entre convocar elecciones o sustituirlas por una nueva investidura tras la aprobación de la Constitución y la disolución de las Cortes. Máximo lo metamorfosea en esfinge, guardián de las incógnitas, denunciando la tardanza y el secretismo en la toma de la decisión que todos estaban deseosos de conocer para poder pasar al siguiente nivel del proceso de democratización, y que no fue tan automática como cabría esperar. Del mismo modo, Peridis describe a un Suárez encerrado en sí mismo, de ahí que recurra a un caracol (24-XII-1978) [fig. 53].

⁴⁶⁷ Peridis contribuye a dar imagen a la idea de que tanto Manuel Fraga como, en general, los integrantes de Alianza Popular tienen un pasado franquista al que es difícil sustraerse por lo que son representados en ocasiones como el Valle de los Caídos, con sus cabezas unidas y rematados con una cruz (17-IV-1977) [fig. 54].

⁴⁶⁸ Es interesante al respecto la tira de Peridis publicada el 5-IX-1978 [fig. 55].

tiene en sus manos nuestro futuro con sus decisiones se convierte en un autómatas que repite su latiguillo, manejado por los hilos de la imaginación del dibujante con la complicidad del lector.

Otro apunte sobre las características de los individuos reales caricaturizados es la abrumadora mayoría de personajes masculinos frente a los femeninos. Sólo algunas mujeres dedicadas a la política son dibujadas (Golda Meir, Carmen Díez de Rivera o Dolores Ibárruri, Pasionaria). El mismo dato puede hacerse extensivo a los personajes imaginarios y los estereotipos. En este sentido, son curiosas las declaraciones recogidas en un artículo de Pilar de Yzaguirre, accionista de *El País*, que señalaba en 1977 la escasa representación femenina tanto en la junta general de accionistas como en el consejo de administración y que se había dirigido con esta protesta a varias personas relacionadas con el periódico, entre ellas el propio Máximo: “Máximo, el gran humorista, me reconoció que él mismo, al hacer un recuento retrospectivo de las figuras humanas que aparecían en sus chistes, observó en ellos que casi nunca estaba presente la mujer. Escandalizado, se había propuesto remediarlo en el futuro, porque se trataba de un hecho inconsciente”⁴⁶⁹. Bajo nuestro punto de vista es esta una falsa concepción de la igualdad entre sexos, pues siendo cierto que el hecho de que la mujer no aparezca representada tampoco en el humor gráfico, como en tantas otras manifestaciones comunicativas o artísticas, ningunea su peso en la sociedad, también es importante tener en cuenta cómo aparece, con qué características, ejerciendo qué roles, con qué objetivo.

Pero, sobre todo, tomamos conciencia de que la escasa representación femenina no es más que un reflejo de la propia estructura social y de la mentalidad de una época. Que Máximo hubiese añadido más personajes femeninos a sus viñetas –medida que no tenía por qué cumplir y que pensamos no tomó, a juzgar por su producción posterior- no hubiese variado la situación de la mujer española, sino más bien al contrario, a

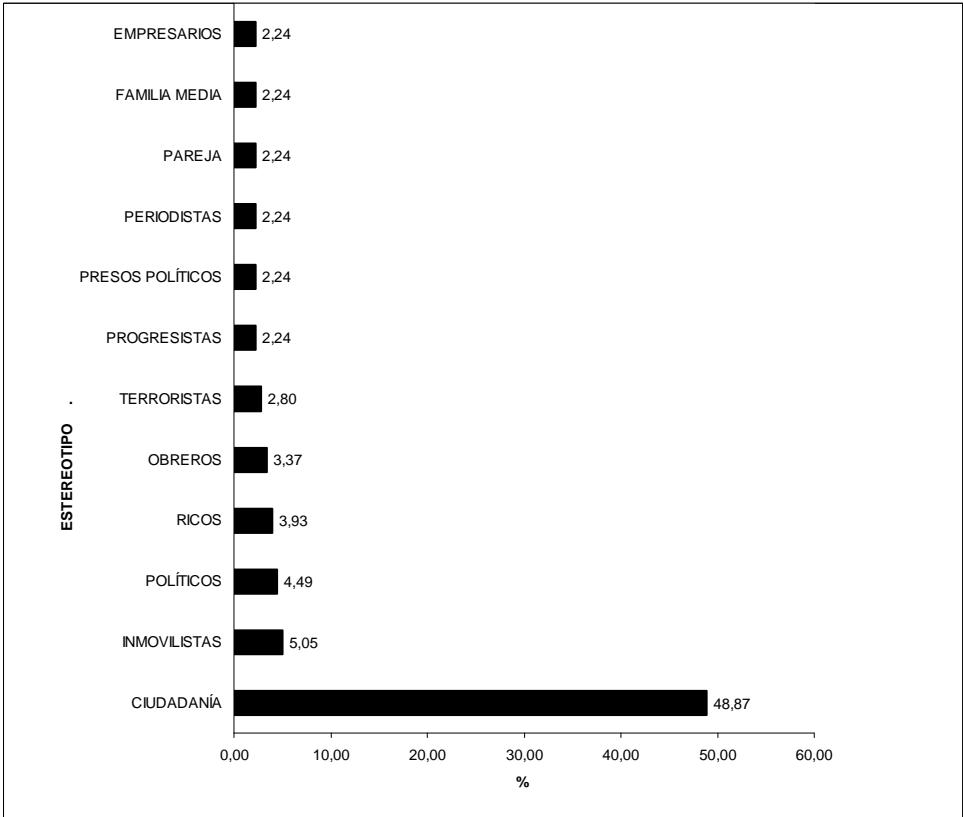
⁴⁶⁹ YZAGUIRRE, P. de, “El sexismo de *El País* y el sexismo del país”, en *El País*, 13-III-1977, p. 20.

medida que la sociedad se fue transformando, las nuevas posiciones ocupadas por las mujeres tendrían su reflejo en los medios, si bien finalmente no ha sido en la medida más deseable. En suma, la escasez de figuras femeninas se justifica en que los personajes reales retratados forman parte de las estructuras de poder, donde apenas había sitio para la mujer, y en la recreación de estereotipos, también predominan representaciones masculinas toda vez que el papel de las mujeres en la sociedad española estaba todavía muy relegado al ámbito privado todavía a finales de los setenta.

Por último, tras la revisión de las características de las caricaturas correspondientes a personajes reales, nos resta efectuar una breve referencia a los estereotipos más repetidos, que proporcionan herramientas eficaces para interpretar la visión que los dibujantes pretenden aportar. Resulta significativo que el pueblo, el ciudadano medio, sea el estereotipo más frecuente (48,87%). Se transmite una idea positiva tanto del pueblo en conjunto como depositario de la soberanía, como de los ciudadanos que se ganan su dignidad día a día con su esfuerzo. Ya sea como tipos concretos (el ciudadano medio que se levanta para iniciar su jornada laboral, por ejemplo), o bien como una gran masa que se manifiesta, que lucha, que celebra, que reivindica, se contribuye a ofrecer una imagen participativa y meritoria de los españoles. En segundo lugar, la ultraderecha más radical y violenta y los miembros del llamado búnker franquista integrarían otro grupo numeroso (5,05%) cuya imagen no era difícil reproducir: siniestra ocultación del rostro tras unas gafas oscuras y las solapas del abrigo alzadas, gestualidad autoritaria o cruel, y en ciertas ocasiones, un arma en la mano. También la clase política en general, no personalizada en ningún individuo concreto, sino a través de señores con traje y maletín que manejan las decisiones del país resulta un estereotipo recurrente (4,49%) y no demasiado bien considerado. Por otra parte, como reflejo de la división social motivada por cuestiones económicas, se repiten los estereotipos de ricos

(3,93%) y obreros (3,37%). Los primeros, presentan atributos algo añejos pero que les hacen fácilmente reconocibles, como chisteras, fracs, puros y otros signos de ostentación. Los segundos, sobre todo en el caso de Máximo, que se inclina por resaltar en su viñeta los conflictos entre clases, aparecen casi desdibujados, casi tachados por múltiples líneas y trazos que dan a entender que su ropa es vieja, su aspecto no muy aseado, pero esas mismas tachaduras que hacen quebradizas sus figuras como reflejo de un abuso constante, se tornan gestos de resistencia y dignidad en sus semblantes. Muchas veces aparecen juntos ambos tipos en la misma viñeta en una suerte de dialéctica que los contrasta y en la que no hay duda de que la actitud despectiva de adinerados frente a humildes trabajadores hace tomar parte al lector por estos últimos.

Cuadro n° 7.- Personajes ficticios estereotipados más frecuentes



Otras imágenes que asoman a las viñetas con rasgos estereotipados serán los terroristas (2,80%), cuya representación con pasamontañas y armas sigue siéndonos funestamente familiar; los periodistas (2,24%) caracterizados por sus herramientas de trabajo y por una cierta tendencia al riesgo; así como otros tipos muy propios de la época, hoy ya casi arrinconados en nuestra memoria, como los presos políticos (2,24%) o los barbados y miopes “progres” (2,24%). En suma, vestimenta, gestos, atributos, acciones e incluso el lenguaje empleado en los bocadillos que reproducen sus actos de habla contribuyen a la ubicación sociocultural de estos estereotipos que no hacen sino plasmar buena parte de la realidad española del momento.

10. 2. 4. El fondo: la localización de las acciones y su significado

A la hora de situar en un espacio determinado la acción que presenta el chiste gráfico concurren ciertas peculiaridades. La principal consiste en la existencia de lo que hemos denominado “espacio indefinido”, localización predominante según los datos de nuestro estudio (55,73%). En este espacio indefinido, ingravido y multifuncional puede hacerse presente cualquier elemento del que precise el autor para trasladar la idea que centra su creación. Se trata normalmente de un espacio en blanco, sin perspectiva y que tiene la capacidad de transformarse en función de los elementos que el dibujante disponga sobre él, ya sea una inscripción verbal o los propios actantes. Ya se ha estudiado la utilización de este tipo de escenarios neutros en el caso de la publicidad⁴⁷⁰, pero poco se ha dicho de su uso como forma

⁴⁷⁰ En este sentido, Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate señalan de qué manera en el anuncio televisivo aumenta la tendencia a eliminar el espacio narrativo, convirtiéndolo en un espacio especular en el que el actor, el objeto, se hace presente delante de nuestra mirada sin diferencia de espacio ni tiempo, y añaden: “A ello se debe, por otra parte, la cada vez más evidente renuncia al tratamiento «realista» (verosímil) de los decorados y escenarios del spot: un espacio realista generaría como efecto de sentido un universo dotado de autonomía, de independencia con respecto a quien lo mira. El dispositivo delirante exige todo lo contrario: que el espacio se evidencie como construido para una

expresiva dentro del humor gráfico. Desde que la ausencia de detallismo se convierte en un requisito del moderno humor gráfico, esta desnudez del fondo es un recurso más para explotar las posibilidades del dibujo y su juego con la imaginación, con la metamorfosis, con la capacidad de representar cualquier situación por imposible que sea. El receptor, conocedor de este recurso por su experiencia previa, asume ese planteamiento de la escena en el vacío sin preguntarse ¿dónde están los personajes? Resulta una más de las suspensiones de la realidad que permite la libertad del lenguaje del humor gráfico.

Por otra parte, según los resultados obtenidos, más allá del recurso expresivo del espacio indefinido, la localización de las viñetas refleja también la predilección por el tema de las transformaciones políticas. Así pues, se reitera la escenificación de las acciones en los lugares propios de la toma de decisiones: edificios oficiales (5,46%), despachos (3,35%), o incluso el propio entorno urbano: la ciudad (5,46%), las calles (0,70%), que sirven de escenario natural –valga la contradicción- de las reclamaciones políticas de los ciudadanos en las múltiples manifestaciones que tenían lugar en la época. En contraposición, los entornos rurales, aparecen en menor medida (2,47%), para escenificar tanto connotaciones positivas relacionadas con espacios bucólicos y con las cualidades de la naturaleza –el renacimiento, lo vital, lo esperanzador- como negativas –la aridez, la lucha del ser humano contra los elementos-.

Resulta sorprendente la asiduidad con la que se traslada la escena a un muro o una tapia (3,70%), aunque se explica por las posibilidades

mirada que pueda gozarlo. (Dentro de esa tendencia a la inverosimilitud, pueden incluirse operaciones ya habituales como la saturación de la señal cromática (...)). GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A., *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra, 1999, pp. 24-25. Estas ideas son extrapolables al humor gráfico, destinado también a la persuasión, no comercial sino de opiniones.

Además, recientemente también el cine ha puesto de manifiesto las posibilidades de ese espacio transformable, que humor gráfico, cómic y publicidad habían hecho familiar al público. La primera entrega de la saga de ciencia-ficción *Matrix* ha creado una auténtica moda escenográfica, basada en la disposición de los personajes en un espacio saturado de color blanco en el que, reforzando una sensación de irrealidad, van apareciendo distintos elementos o conformándose fugaces escenarios.

expresivas que ofrece este elemento al servir para representar la carencia de libertad o las dificultades para su desarrollo pleno⁴⁷¹, así como para disponer mensajes escritos como pintadas o carteles, una de las fórmulas más repetidas de exponer ideas, reivindicaciones o dedicatorias en las viñetas estudiadas, quizá contagiada de la propia práctica callejera⁴⁷².

La única escena de fondo que se sitúa en un lugar concreto repetida con cierta asiduidad es la que plantea las acciones en el Palacio de las Cortes, o más específicamente, en su fachada. Se trata de un recurso habitual, pues como señalamos al hablar de los leones de la entrada, el edificio simboliza las acciones que hacen avanzar al país legislativa y por tanto políticamente⁴⁷³. Tras la disolución de las Cortes franquistas, el edificio aparece ya como un lugar pleno de discusión, de debate político⁴⁷⁴.

El ámbito privado del hogar (2,82%) ya fue resaltado cuando nos referimos a la representación de la familia, y aparece con regularidad en las viñetas que tratan el tema de la televisión, siendo su visión conjunta en el salón de la casa la práctica habitual. Sin embargo, los temas tratados en las viñetas situadas en el interior de los hogares del ciudadano medio no sólo son cuestiones de la vida cotidiana, sino que en muchos casos están relacionadas con la política. Así, la casa es el lugar de la intimidad pero también de la reflexión serena sobre importantes asuntos ante los que los individuos deben tomar una decisión responsable como parte fundamental del proceso de cambio. Resulta curioso cómo un objeto simbólico de esta participación democrática, la urna, aparece repetidas veces en el escenario

⁴⁷¹ *El País*, 21-XII-1976 [fig. 56].

⁴⁷² *El País*, 17-VIII-1978 [fig. 57].

⁴⁷³ Aunque ha de señalarse la diferencia con los chistes localizados a la entrada de las Cortes analizados por Lorenzo Gomis, que, publicados aún bajo la dictadura, ofrecen una visión mucho más desfavorable a la vez que resignada de lo que simbolizan las Cortes, con los procuradores muy limitados en su actuación política, apáticos, indolentes y absolutamente distanciados del pueblo. Véase GOMIS, L., *op. cit.*

⁴⁷⁴ Una imagen de la propia edificación del Congreso sirve para hablar de la construcción conjunta de la democracia (9-III-1977) [fig. 58]. Véanse otras figuras que recrean ese escenario: figs. 47, 95, 97, 101, 124.

del hogar. En momentos aún muy tempranos de la reforma política⁴⁷⁵ Máximo presenta una escena cotidiana en la que aparece la urna, esta vez transformada en una especie de televisor que una pareja contempla. La urna-televisión está llena de síes, mostrando, pues, una postura favorable ante estos signos ligados a la democracia. Más adelante, Máximo dibuja lo que parece el salón de una casa de una familia media española en la jornada de reflexión previa a las primeras elecciones democráticas⁴⁷⁶: el padre y la madre tienen el aspecto propio de quien está pensativo -mano en la barbilla, mirada perdida-, los hijos les miran sonrientes. Los mayores deciden su futuro y de nuevo aparece una urna. Gracias al uso de personajes adultos e infantiles en un entorno íntimo expresa al tiempo la responsabilidad y la emoción del momento tan anhelado de ejercer el derecho al voto libremente.

Por otra parte, un elemento muy especial que podríamos admitir entre las localizaciones, aunque se trate de una representación simbólica de un territorio físico son los mapas (2,82%). Es un recurso metafórico muy propio de la expresividad del humor gráfico, como ya ha indicado Cristina Peñamarín⁴⁷⁷. En este sentido, no hay duda de que el mapa de España es el que más veces aparece, tomado como elemento que resume el concepto de España y sobre el que se pueden trasladar múltiples opiniones sobre circunstancias que afectan al país en su conjunto: el terrorismo, el cambio democrático, las autonomías, las relaciones internacionales, etc. [figs. 13 y 44]. Incluso se juega con la imagen de los mapas meteorológicos, sirviéndose de ellos para representar el “clima político” del país⁴⁷⁸ [fig. 61]. Además de a través de mapas, en la muestra estudiada la referencia a determinados territorios se efectúa a través de metonimias: así, para

⁴⁷⁵ *El País*, 29-VI-1976 [fig. 59].

⁴⁷⁶ *El País*, 14-VI-1977 [fig. 60].

⁴⁷⁷ Peñamarín observa que, en el humor gráfico, el mapa permite otro uso del lenguaje icónico-simbólico-indicial y afirma que más allá de dar noticia del territorio físico, “utilizar el lenguaje de los mapas como lente para ver algo en el terreno moral, social, político, etc., es una estrategia frecuente en el humor gráfico”. PEÑAMARÍN, C., “El humor gráfico y la metáfora polémica”, en *La Balsa de la Medusa*, 38-39, 1996, p. 121.

⁴⁷⁸ *El País*, 21-VII-1978.

representar Barcelona o Canarias no es necesario señalarlo específicamente con un rótulo, sino dibujar la estatua de Colón o el Teide; igualmente ocurre con la Gran Muralla en representación de China, la Casa Blanca para representar Estados Unidos o el Kremlin y otros símbolos de la entonces Unión Soviética.

La representación de un viaje (por ejemplo de los ministros de Exteriores o las visitas reales) se realiza en ocasiones situando la acción en el cielo en referencia a los vuelos en avión. Pero, de manera más curiosa, los personajes situados en el cielo (1,94%) hacen referencia muchas veces al concepto religioso de paraíso o de “más allá”, e incluso muchos de estos personajes son representados así a raíz de su fallecimiento. En esos casos es la forma de introducir a personajes ya desaparecidos pero que sin duda tendrían algo que decir sobre la actualidad. Por ejemplo, Francisco Franco y el papa Pío VI contemplan desde una nube el desarrollo de los acontecimientos en España el día siguiente a la aprobación del referéndum constitucional (7-XII-1978) [fig. 62].

Por último, la compleja realidad política –en especial, el reto de las reformas políticas, las transformaciones legislativas o el mosaico de partidos que surgen- se representa en ocasiones acudiendo a un simbólico laberinto (1,23%). En las viñetas, las nuevas normas que trae consigo la democracia provocan la confusión de los ciudadanos. Los propios procesos electorales hacen aparecer las nuevas reglas de juego también como laberínticas: la complicación de los sistemas de votación y reparto de votos (la propia ley D’Hont), así como la desinformación de su papel en estos casos para un pueblo desacostumbrado son también señaladas en estos chistes⁴⁷⁹. No sólo laberintos, también caminos y carreteras (1,41%) simbolizan el largo proceso de reforma que ha de desembocar en la democracia. Todo ello revela al tiempo una esperanza y una impaciencia por los retrasos en la consecución de ese objetivo. Al tiempo, los caminos simbolizan importantes decisiones

⁴⁷⁹ *El País*, 10-V-1977, 9-VII-1977, 22-II-1977, 29-IV-1978 [figs. 63, 64, 65 y 66].

para el futuro político español en su integración internacional, como el acceso a Europa, o a la OTAN⁴⁸⁰.

Capítulo 11. El humor gráfico al hilo de la actualidad. Estudio cualitativo sobre aspectos coyunturales

11.1. Datos sobre interés del contenido: grado de actualidad-atemporalidad

Los dibujantes estudiados coinciden en abordar ciertos temas que vienen determinados por el curso de los acontecimientos –poco menos que vertiginoso en aquellos días-, convirtiendo la evocación de hechos reales en el contenido de sus viñetas en la mayor parte de los casos. Así, en el 86,61% de las unidades estudiadas la actualidad es el factor predominante. Por el contrario, tan sólo en un 13,39% domina la atemporalidad, tratando cuestiones de la denominada “actualidad latente”, o bien cualquier contenido que constituya un tema de preocupación para el autor, ajeno a la influencia del presente informativo. Pero el humorista gráfico difícilmente se sustrae a interpretar las novedades que ofrece el periódico, consciente de su cometido en los medios, en el papel de comentarista, más que como artista.

Como es lógico, en parte el peculiar caso de Peridis, casi siempre obligado a ilustrar una noticia, motiva en parte ese predominio de la actualidad, pero resulta interesante ahondar en el enfoque que se da al tratamiento de esos asuntos. Así pues, tanto en el caso de Peridis como en el de Máximo, constatamos que, dentro de esa mayoría de chistes gráficos

⁴⁸⁰ *El País*, 29-VII-1977, 5-XI-1977 [figs. 67 y 68].

centrados en cuestiones de actualidad, los datos que más se ponen de relieve no son tanto los más trascendentes como los que más juego pueden ofrecer como idea humorística. Por ello, en muchas ocasiones, los chistes que tratan temas importantes del momento se detienen en lo anecdótico, lo chocante, lo popular, dejando a un lado los aspectos centrales de la noticia para reseñar aspectos marginales que llamaron la atención. Así tendremos oportunidad de comprobarlo en el análisis que hemos efectuado sobre los principales focos informativos del periodo estudiado y su reflejo en el humor gráfico de *El País*. De lo que no cabe duda, a juzgar por los resultados obtenidos, es de que la actualidad informativa es la fuente principal de inspiración de estos humoristas gráficos: aunque a veces aspire a permanecer o a adquirir mayor trascendencia, el humor gráfico es fruto de su tiempo.

11.2. La visión de los principales acontecimientos de la transición española

En vista de que las cuestiones de actualidad y, en especial, el acontecer en el ámbito político, resultan de tal manera presentes en el humor gráfico de *El País*, la interpretación que se ofrecía sobre los hechos más relevantes en ese sentido durante la etapa estudiada merece que nos detengamos especialmente en una serie de situaciones que aparecen de forma más marcada o que tuvieron una mayor trascendencia. Por ello, hemos seleccionado los acontecimientos más significativos –según el propio curso de los hechos y según fueron destacados especialmente por los autores analizados–, presentando así, por orden cronológico, el reflejo en el humor gráfico de los siguientes sucesos: en primer lugar, la primera noticia de gran calado que se da a conocer en las fechas de inicio del periodo estudiado, la dimisión del hasta entonces presidente del Gobierno Carlos Arias Navarro y la consiguiente designación de Adolfo Suárez para ocupar este cargo, hechos que nos sirven para introducir la visión trasladada desde

las viñetas de los problemas políticos del país así como para conocer la actitud ante la labor desempeñada en las etapas de uno y otro mandatario. A continuación, nos acercamos al conjunto de medidas que configuran la reforma que vertebró el proceso de transición política, con especial hincapié en el desarrollo del referéndum celebrado el 15 de diciembre de 1976. Alrededor de esta fecha y también a comienzos de 1977 tienen lugar una serie de acciones violentas ante las que la actitud de los dibujantes resulta, como veremos, de gran interés por lo que hemos reservado un espacio aparte para dar lectura a esas reacciones ante los que fueron los momentos de mayor fragilidad de la predemocracia.

Asimismo, destacamos otros hechos relevantes como la ley y registro de partidos que posibilitaba su participación libre en la vida política española, con atención sobre todo a la controvertida legalización del Partido Comunista de España. Atendemos también a la mirada que el humor gráfico proporciona sobre otro acontecimiento fundamental: el desarrollo de la normativa electoral y la celebración de las primeras elecciones democráticas el 15 de junio de 1977, y con este hecho a otras cuestiones que lo acompañan como la presentación de candidaturas, la campaña y los resultados de la votación. Y finalmente, se aborda el acontecimiento que cierra el periodo estudiado: la aprobación de la Constitución en diciembre de 1978, aunque nos remontamos también a fechas anteriores observando cómo interpretan los humoristas gráficos todo el proceso en su conjunto (elaboración del texto, campaña y referéndum). Al hilo de todos estos hechos, se desprende a su vez la visión sobre determinadas personalidades e instituciones que intervinieron en la transición o sobre actitudes políticas, especialmente hacia el cambio democrático.

11.2.1. La dimisión de Carlos Arias Navarro y el nombramiento de Adolfo Suárez

Los débiles intentos de reforma durante los siete meses de gobierno de Arias Navarro, a los que los humoristas gráficos de *El País* asisten sólo durante las escasas semanas que van de la salida del periódico el 4 de mayo a la dimisión del presidente el 1 de julio, apenas tienen su reflejo de forma particular entre las unidades estudiadas, -exceptuando quizá el caso de la reforma de la Ley Constitutiva de las Cortes y la de la Ley Orgánica del Estado, por un lado, y, por otro, la Ley de Sucesión de la Corona que el Consejo de ministros había acordado llevar a las Cortes en aquel mes de mayo, y que motiva un escrito de 126 procuradores dirigido al presidente de la Cámara, para que lo elevase al Gobierno, por considerar ilegal el proyecto de reforma gubernamental, hechos recogidos directamente (en la tira de Peridis el 8 y el 12 de mayo) o aludidos (en la viñeta de Máximo, el 15 de mayo). Pero, en general, es más frecuente el planteamiento de un debate global sobre el camino a seguir para llevar a cabo la reforma política. Por tanto, una de las constantes, sobre todo entre las preocupaciones de Máximo, va a ser el modelo a elegir para hacer efectiva esa reforma: la disyuntiva entre la continuidad que defendía el búnker y la ruptura que en un primer momento exige la oposición. En este sentido, resulta sorprendente la capacidad de anticipación de Máximo, que ya en su viñeta del 30 de mayo de 1976 hace temprana referencia a la tercera vía de la ruptura pactada [fig. 69]. Además, pese a que no existen entonces cauces en los que la opinión pública canalice el deseo de desarrollar las transformaciones políticas necesarias de una forma pacífica, sin enfrentamientos sangrientos que vuelvan a reproducir situaciones similares a la de la Guerra Civil, desde los espacios estudiados observamos también esa llamada a la calma y una actitud muy alejada de planteamientos radicales. Así pues, se hacen presentes las llamadas a la reconciliación, concepto que se repite en varias ocasiones⁴⁸¹. Pero también por contraste, representando a quienes pueden

⁴⁸¹ Recordemos la viñeta en que Máximo representa el contraste entre un enorme obelisco que conmemora los 37 años de la victoria franquista, frente a las primeras piedras que están construyendo el año cero de la reconciliación. La imagen no es violenta o revanchista, pese

impedir ese deseable cambio incruento con los atributos más siniestros, se traslada igualmente el respaldo a una reforma negociada. Encontramos entonces viñetas dedicadas a una serie de grupos que estaban poniendo todo su empeño en impedir la evolución del sistema: la Confederación de Combatientes con José Antonio Girón de Velasco a la cabeza⁴⁸², y en general, el llamado búnker, siempre representando el inmovilismo⁴⁸³; además del estereotipo de ultras, causantes de los atentados y del clima de inseguridad que irrumpían constantemente haciendo peligrar la precaria estabilidad que se iba adquiriendo.

Por otro lado, centrándonos ya en la noticia de la dimisión de Arias Navarro y la elección de Adolfo Suárez, resulta interesante cómo los humoristas gráficos se hacen eco de los rumores que van cobrando fuerza, adelantándose a veces a los hechos. Así, ya el 12 de mayo, la viñeta de Máximo representa al Rey Juan Carlos con un cuaderno entre las manos con el título "Presidenciables. Top Secret", en referencia a la previsible defenestración de Arias [fig. 50]. La imagen que del presidente del Gobierno se proyecta en las tiras de Peridis refleja sobre todo debilidad, y una actitud de lealtad a Franco que roza el patetismo. En este sentido, resulta significativa su caracterización hablando desde un televisor, un acierto, toda vez que incluso en la actualidad la imagen de un Arias Navarro compungido dando la noticia de la muerte del dictador es quizá la que más le defina, o la que primero nos viene al recuerdo⁴⁸⁴. Pero Peridis se sirve además de otros

a la firmeza de la idea que expone, e incluso se evidencia la esperanza ante el futuro por la disposición de los elementos hacia el horizonte, en un paisaje pacífico, (9-V-1976). Peridis también habla de reconciliación en una tira que recoge comentarios imaginarios de Arias Navarro, Fraga, Areilza y Felipe González sobre la conveniencia o no de un pacto nacional con la oposición, (14-V-1976). Véanse figs. 70 y 71, respectivamente.

⁴⁸² Girón es representado por Peridis muy negativamente, con una especie de basto o garrote en la mano que, junto con el gesto, ofrecen un retrato psicológico que remite a lo anticuado, lo brutal. 16-V-1976 [fig. 72].

⁴⁸³ Máximo usa algo muy propio de su estilo, un periódico imaginario, cuyo título nos da idea de todo lo que podría hallarse en el interior de sus páginas: *The Bunker Times*, que nos da la referencia para interpretar a ese elefante de papel en medio de un paisaje semidesértico con un monolito u obeslico, un símbolo del poder anquilosado. 27-V-1976. [fig. 73].

⁴⁸⁴ *El País*, 14-V-1976 [fig. 71].

recursos igualmente irónicos para evocar la figura de Carlos Arias: en ocasiones aparece dibujado como Carlitos, el personaje de Schultz. Lo cierto es que ambos son personajes algo dolientes, aunque es evidente que no despiertan la misma simpatía. Se trata además de una referencia curiosa, pues Peridis incorpora en su tira conversaciones entre “Carlitos” Arias Navarro y Snoopy, siendo precisamente este último el nombre con el que el Rey, que se sabía espiado desde que era príncipe, se refería a Arias cuando hablaba de él por teléfono⁴⁸⁵. El nivel de permisividad es ya muestra del cambio que está teniendo lugar: nadie hubiese podido disfrazar a anteriores jefes de Gobierno, y menos de Estado, como un personaje de cómic, menos aún manteniendo una conversación de este jaez: Carlos Arias-Charlie Brown le comenta a Snoopy que su dimisión tampoco tiene tanto de particular, que en muchos sitios los presidentes dimiten. Snoopy le contesta con la famosa frase “Spain is different”, que, sin decirlo directamente, hace referencia a que en la España que despertaba tras la larga dictadura franquista no era precisamente lo acostumbrado el abandono voluntario del poder⁴⁸⁶.

En el caso de la figura de Adolfo Suárez, el descaro en su caracterización es también constante, y muy especialmente en los primeros momentos, de modo que el humor gráfico también refleja la desconfianza que su elección generó en tantos sectores. Antes, a finales de mayo, con motivo de la terna en la que resultó elegido para ocupar una plaza vacante en el Consejo Nacional, tienen lugar sus primeras apariciones en las tiras de Peridis, junto a los otros candidatos: Cristóbal Martínez-Bordiú y Carlos Pinilla, que como representante del inmovilismo, es retratado con pieles de hombre primitivo y gesto muy severo y antipático, mientras que curiosamente, Suárez, es caracterizado casi como un héroe de cómic, una especie de Superman, con la mandíbula alargada y el gesto inteligente⁴⁸⁷. Se

⁴⁸⁵ ELORDI, C., “El largo invierno del 76”, en *Memoria de la transición*. Madrid: Diario El País S. A., 1995, p. 84.

⁴⁸⁶ *El País*, 2-VII-1976 [fig. 74].

⁴⁸⁷ *El País*, 21-V-1976.[fig. 75].

hace así hincapié en el indudable magnetismo personal de Adolfo Suárez, en el que se insiste en repetidas ocasiones, y bajo cuyo influjo recaen incluso sus rivales políticos.

A partir de julio, la caricaturización de Suárez será constante, casi en progresión contraria a las apariciones de Arias Navarro, cuya figura se va diluyendo con el transcurso de los meses. Como decimos, en un principio los dibujantes se muestran muy críticos con Adolfo Suárez, al que presentan como una especie de vampiro o mago siniestro que amordaza a los periodistas, tras declarar en agosto reservada la información sobre reformas políticas⁴⁸⁸; además se le exige constantemente que acelere el proceso de democratización y se le retrata con gesto taimado, poco fiable; las tiras de Peridis solicitan asimismo un mayor diálogo con la oposición, representando a Suárez, lejano, inaccesible, en la ya clásica columna del poder, haciendo tímidos acercamientos a democristianos, socialistas y comunistas, que se ven deslumbrados por su figura. Pero ya con la Ley de Reforma Política aprobada –de la que en seguida nos ocuparemos– y al comprobarse los avances que se están consiguiendo, la imagen de Suárez gana enteros, y pese, a que el humor gráfico tiende más a criticar que a alabar, hacia principios de 1977 la figura de Suárez se ve representada positivamente, se aprecia su capacidad para solventar obstáculos y disminuir la tensión con la que se abría su mandato⁴⁸⁹.

En todo caso, la visión de Suárez sufrirá continuos altibajos en todo el periodo estudiado pues, a pesar de lograr a veces una valoración favorable, existen ciertos acontecimientos que lo convierten en el centro de la polémica: la presentación de su candidatura en las elecciones generales del 15 de julio de 1977 –que los dibujantes interpretan como un abuso de la situación de

⁴⁸⁸ *El País*, 29-VIII-1976 [fig. 76].

⁴⁸⁹ Ponemos como ejemplo la viñeta de Máximo del 1 de febrero de 1977 en la que a través de una alusión a los diagramas utilizados para resultados económicos, Máximo representa con una línea ascendente la valoración de Suárez, cuya popularidad y aceptación han aumentado con sus mensajes de firmeza frente a la última oleada de terrorismo [fig. 77]. Por su parte, Peridis actúa de igual forma según observamos en sus tiras de la misma época, por ejemplo la publicada el 9 de febrero. [fig. 78].

privilegio de Suárez para optar a la reelección valiéndose de su posición al frente del Gobierno-, e incluso muchas tiras previas a la fecha de la votación están dedicadas a recordar el pasado franquista del presidente, sembrando la desconfianza en su candidatura; más tarde, la desunión en UCD y las crisis en el seno de su Gabinete, centran de nuevo las críticas a Suárez, cuya figura vuelve a representarse altiva, despótica o, en otras palabras, se retrata al presidente cada vez más aislado en su columna, alejado de todos, endiosado. Se pasa, pues, de ensalzar la eficacia de su gestión al frente de la compleja tarea de la reforma política a retratarle como un personaje controlador, atrincherado en el poder⁴⁹⁰.

11. 2. 2. La reforma política

La reforma política ocupa la atención de buena parte de los chistes de Máximo y Peridis durante todo el año 1976, cuyas secciones van efectuando un recorrido por todo el proceso. Tras el nombramiento de Suárez, su declaración programática y las primeras medidas (amnistía para los delitos políticos y de opinión, elecciones antes del 30 de junio de 1977, libertades públicas y de expresión), y a pesar de la actitud favorable a la excarcelación de presos del franquismo, los recelos y la impaciencia se siguen plasmando. Así, una vez que el nuevo Gobierno presenta en septiembre el proyecto de reforma política que supondrá la adopción de un sistema parlamentario bicameral y la futura celebración de elecciones democráticas, más que valorarse la propia reforma, las viñetas recalcan la complejidad del proceso, al que aún restaban muchos obstáculos ya que debía cumplir el difícil requisito de ser aprobado por los dos tercios de las mismas Cortes que la ley hacía desaparecer. A lo que se sumaba el sometimiento a referéndum del texto, que, de ser aprobado, volvía a dar comienzo a un mecanismo de

⁴⁹⁰ Destacamos, por ser más evidentes, algunos ejemplos de esta actitud desfavorable hacia Suárez en las tiras publicadas el 17-IX-1976, 29-VI-1977, 21-X-1978, 9-XII-1978 y, especialmente del 15-XII-1978 [figs. 79, 80, 81, 82 y 83]. También en el caso de Máximo, por ejemplo, con motivo de su primer año en el poder, casi coincidente con la victoria de UCD en las elecciones generales. (5-VII-1977, [fig. 84]).

vuelta a las urnas para elegir un Congreso y un Senado cuya misión sería constituyente. Por ello, el humor gráfico representa frecuentemente en esas fechas todo este proceso como un largo camino lleno de dificultades: por ejemplo, Máximo lo plasma pocos días después de la presentación del proyecto, (14-IX-1976) [fig. 85] situando a un votante que debe cruzar un río para depositar su voto en una urna, pasando por un puente hecho de bloques separados (cada uno, un mes) hasta las elecciones prometidas para junio de 1977. En el agua asoman amenazantes tiburones y cocodrilos que simbolizan la delicada situación y las dificultades adicionales de esos meses que se avecinan. En otra ocasión, recoge una idea parecida, presentando el camino hacia unas elecciones democráticas como una carrera de obstáculos (dichos obstáculos llevan inscritos cada paso a seguir, de forma un tanto hiperbólica: ley de reforma, referéndum, elecciones, reforma bis, referéndum, elecciones, Cortes Constituyentes, etc.), y sitúa a un ciudadano justo al comienzo del proceso, viendo como se pierden en la lejanía más pasos que hacen que parezca casi inagotable el proceso como si nunca se fuese a llegar a la meta. (17-XI-1976 [fig. 86]). Por tanto, se traslada una cierta insatisfacción, proveniente quizá del temor a que vuelva a repetirse el tiempo perdido durante la etapa de Arias Navarro, a lo que se suman los numerosos factores de desestabilización que amenazaban con romper el precario equilibrio conseguido e impedir que se cumpliera con el calendario previsto, además de las demandas de legalización de las fuerzas de la oposición. Esto último implica que la campaña del referéndum –uno de los aspectos al que más atención se presta- proceda únicamente del Gobierno (la famosa campaña “Habla, pueblo, habla”, a favor de la participación en el voto y por el sí), a la que sólo se oponen algunos llamamientos a la abstención provenientes de las fuerzas de oposición que todavía defendían la opción rupturista. De este modo, tanto Peridis como Máximo expresan cierta queja por el aluvión propagandístico desplegado para asegurar la participación en el referéndum del 15 de diciembre. Peridis presenta a un

ciudadano medio al que literalmente le va a estallar la cabeza si sigue expuesto a tantos mensajes promocionales, (30-XI-1976 [fig. 87]) y Máximo emplea también el cartel publicitario para plasmar las variadas posiciones frente al voto (1-XII-1976 [fig. 88]), y sobre todo, expresa su protesta por el gasto en publicidad del referéndum, (5-XII-1976 [fig. 89]) con un enorme cartel que juega con la propia retórica publicitaria: "Mil doscientos millones en anuncios VOTA Y PAGA". Por tanto, y como advertíamos en páginas anteriores, esa necesidad de destacar más los aspectos más llamativos de una noticia hace que los humoristas gráficos se centren más en la campaña que en el referéndum en sí, aunque sin abandonar el tono crítico. Asimismo, se pone de relieve la creciente relación entre las posibilidades expresivas del humor gráfico con las fórmulas publicitarias (carteles, eslóganes), que poseen unas similitudes como la necesidad de síntesis o en el propio formato con la combinación de imagen y texto, a lo que se añade el auge de la publicidad como una forma de comunicación familiar, cercana a lo popular y que estaba viviendo un gran desarrollo.

Una vez se hacen conocidos los resultados del referéndum, que tan ampliamente respaldaban la ley de reforma política (94,4% de síes), los dibujantes se ocupan de las reacciones, constatando la confianza y la euforia del Gobierno y la exigencia de diálogo y de emprender los pasos siguientes, por parte de la oposición.

11. 2. 3. Los meses negros de la transición. Recrudescimiento del terrorismo y la violencia (diciembre de 1976-febrero de 1977)

Si anteriormente hacíamos referencia a las viñetas que expresan un cierto temor a que el proceso de reforma abierto no llegase a buen puerto amenazado por la actividad terrorista y la posible reacción de la vieja guardia franquista, la crispación por los numerosos sucesos violentos que azotaron al país entre el final de 1976 y el comienzo de 1977 significó el momento de mayor agudización de esas dudas. Pero al mismo tiempo, es la etapa que

proporciona las expresiones más firmes de respaldo a la culminación pacífica del proceso de transición. Así lo plasman los dibujantes de *El País*, que se muestran más firmes y solemnes que nunca, invalidando prácticamente el término humor gráfico para designar su trabajo. Se repiten las muestras de respeto y solidaridad sin distinción, tanto en el caso de los secuestrados por GRAPO (El 11 de diciembre de 1976 es secuestrado Antonio María de Oriol, presidente del Consejo de Estado y el 24 de enero de 1977 el teniente general Emilio Villaescusa, presidente del Consejo Supremo de Justicia Militar. Ambos serán liberados el 11 de febrero en una acción policial conjunta), como de las víctimas heridas o fallecidas en manifestaciones y atentados: a finales de enero de 1977 se suceden varios hechos luctuosos que conmocionan al país: el día 23 en una manifestación proamnistía muere a manos de los guerrilleros de Cristo Rey el estudiante Arturo Ruiz. En otra manifestación convocada al día siguiente en protesta por este suceso, otra universitaria, María Luz Nájera, fallece por un bote de humo disparado por la policía. El mismo día 24, pistoleros de extrema derecha matan a cinco personas, dejando heridas a otras cuatro en un despacho laboralista de la calle Atocha de Madrid y el día 28 GRAPO asesina a dos miembros de la Policía Armada y uno de la Guardia Civil: en el entierro de los abogados asesinados en Atocha la manifestación cívica es sobrecogedora, y ejemplar el comportamiento del Partido Comunista y, en general, de toda la oposición, no así en el de los miembros de las fuerzas de seguridad asesinados, en el que reina un ambiente de crispación y provocación incluso entre los propios militares que increpan al vicepresidente, teniente general Gutiérrez Mellado, cuando éste les da la orden de cuadrarse.

Los dibujantes se suman a la primera reacción, y llenan sus recuadros de solemnidad, respeto por las víctimas y rechazo a la violencia: las tiras de Peridis resultan un homenaje muy especial, ya que no hace distinción entre las víctimas, utiliza el mismo recurso para dar su opinión sobre la matanza de Atocha que sobre el asesinato de los policías armados y el guardia civil. Así,

sin ninguna imagen ni texto, Peridis expresa la ausencia de los cinco fallecidos en Atocha con cinco viñetas en blanco y repite lo mismo el día 29 con tres viñetas en blanco, recuadradas en negro [figs. 11 y 12]. Hay una cierta coordinación con el diseño de la página, pues tras las fotos de las víctimas mortales de ambos atentados, aparecen alineadas las viñetas que configuran la tira, que con la renuncia a incorporar texto o dibujo alguno explica la sinrazón de la desaparición de estas personas y el profundo impacto que estas matanzas causan en la sociedad.

Por su parte, Máximo carga las tintas contra la dura represión por parte de la policía de las manifestaciones, con lo que se producen desenlaces tan lamentables como la pérdida de María Luz Nájera, por ello hace hincapié en la paradoja de que la misma institución que debe proporcionar seguridad y protección al ciudadano sea al mismo tiempo su verdugo: la viñeta del día 25 de enero de 1977 [fig. 90] es una crítica implacable contra el Ministerio de Gobernación, cuyo edificio aparece dibujado con una bandera a media asta en señal de luto, luto del que en última instancia es responsable por ordenar una represión brutal contra los manifestantes, algo que luego ha de lamentar. Pocos días después, Máximo sigue apuntando claramente a las manos responsables que están detrás de los crímenes de aquella semana negra: centrándose en la matanza del despacho de Atocha, Máximo insinúa que son instancias superiores de la ultraderecha quienes ordenan este tipo de actos criminales, presentando al estereotipo de inmovilista en un despacho a punto de dar una orden, de iniciar una acción pulsando un botón. El qué, se explica cuando leemos la inscripción de su mesa "PATRICRIMEN S.S.". Máximo denuncia como unos supuestos salvadores de la patria creen favorecer al país eliminando a quienes les sobran (29-I-1977, [fig. 91]). El dibujante quiso dejar patente la sospecha de una maniobra orquestada desde instancias más altas frente a la acción por propia iniciativa de los asesinos.

Otras propuestas de Máximo están encaminadas a ridiculizar a estos grupos que amedrentan a los ciudadanos, por ejemplo, en referencia a los secuestros de los GRAPO, ironiza con la posibilidad de que la banda terrorista crease, como si se tratase de cualquier organización legal, una oficina de prensa (5-I-1977, [fig. 92]), pues es cierto que en aquellos días se multiplicaron los comunicados y cartas -por cierto, enviadas a *El País*- y que la publicidad de sus actividades en los medios informativos está en la base de la razón de ser del terrorismo. Sin embargo, faltaban aún muchos años para que el ciudadano perdiera el respeto o el temor por los terroristas y sin duda el humor gráfico ha sido siempre valiente y pionero en este sentido. Así pues, la condena de la violencia implica trasladar la idea de que la ciudadanía pacífica unida es más numerosa y tiene más poder que la minoría armada. En la generalización de esta idea se sitúan algunas viñetas de Máximo durante estas fechas⁴⁹¹.

11. 2. 4. Ley y registro de partidos. Legalización del PCE

Desde las primeras viñetas queda bastante claro que, aunque no admitidos de derecho, para el ciudadano –interlocutor implícito al que se dirige el humorista gráfico- los partidos políticos son y actúan como tales de hecho. La representación de sus líderes, sus símbolos y logotipos, sus siglas, y, en definitiva, su presencia constante en la realidad española es indiscutible a tenor de los resultados recogidos a través de la muestra analizada.

Se sugiere en ocasiones la insuficiencia de medidas como el registro de partidos políticos –que el Gobierno de Suárez modificará en febrero de

⁴⁹¹ Traemos como ejemplo la publicada el 9 de febrero de 1977 [fig. 93] en la que el escenario es una figura con la forma del mapa de España en la que se insertan las típicas figuras diminutas de Máximo que se diferencian de otras más numerosas porque empuñan metralletas, intentando amedrentar al pueblo, representado por muchos puntos minúsculos. El dibujo viene a redundar en la concepción de que sólo unos pocos exaltados destruyen la convivencia de todos los ciudadanos, dividiendo al país.

1977 a través de un decreto-ley-, o el status desigual de unos partidos frente a otros a la hora de aspirar a la legalización: Peridis, efectuará el 9 de junio de 1976 [fig. 94] un interesante resumen de la situación de cada una de las principales tendencias políticas a través de los personajes que las representan -el cancerbero (Manuel Fraga), los autorizados (Manuel Fraga – Alianza Popular-, Pío Cabanillas –Partido Popular-), los permitidos (los democristianos José María Gil Robles y Joaquín Ruiz-Giménez), el proscrito (Santiago Carrillo) y los admitidos (de las dos principales ramas del socialismo, Enrique Tierno Galván y Felipe González⁴⁹²). El proceso de configuración de nuevos partidos (especialmente Alianza Popular, agrupación de la que se resalta el pasado franquista de sus integrantes y de Unión de Centro Democrático, de la que los dibujantes critican la ventaja con que podía jugar como partido promovido por miembros del Gobierno) y la búsqueda de la homologación de los que actuaban desde la clandestinidad fueron cuestiones recurrentes que recorren prácticamente toda la muestra estudiada.

El humor gráfico pretende mostrar que los partidos que conforman la oposición son una realidad cuya legalización significa un paso más en el proceso democratizador, aunque haya quien quiera mirar hacia otro lado – como en la viñeta de Máximo en la que los leones de las Cortes le dan la espalda a unas pintadas de las siglas de varios partidos políticos en una pared lateral del edificio, pocos días antes de que la ley de reforma política firme el acta de defunción de la figura de los procuradores (2-XI-1976, [fig. 95])-.

⁴⁹² Más adelante, ya tras las elecciones, se abordará la integración del PSP en el PSOE con dibujos que, de forma muy sintética pero lúcida, arrojan luz sobre los problemas que la unificación de ambos grupos plantea: por ejemplo, como expresa una tira de Peridis (9-VII-1977), dónde quedaría situada la figura de Enrique Tierno Galván, ya que tanto él como Felipe González son líderes de gran carisma pero sólo una de las dos personalidades se puede imponer al frente del partido. Por ello, Peridis representa a González, sobre el puño y la rosa símbolo del PSOE, pidiéndole a Tierno que suba, mientras éste le pregunta: “¿dónde me pongo?”.

No hay duda de que el escollo principal en este sentido sería la legalización del Partido Comunista de España, momento que ha quedado como todo un símbolo y como gran prueba por la que pasa la transición. La característica principal de la representación del PCE en las unidades estudiadas es su asunción plena como parte activa de la oposición, por lo que desde las viñetas se reclama sin expresarlo directamente su normalización como una más de las voces que deben construir el proceso democrático.

Ya desde finales de mayo de 1976, con motivo del proyecto de ley de asociaciones políticas se hacen las primeras alusiones a una posible legalización del PCE. La postura favorable de los dibujantes a la normalización del Partido Comunista entre las fuerzas de oposición es constante y de ello van dando muestra las repetidas ocasiones en que esta cuestión centra la aportación diaria tanto de Máximo como de Peridis muchos meses antes de que la homologación del grupo comunista por fin se haga efectiva. Los dibujantes reclaman la legitimidad del PCE de diversas maneras, especialmente, en las reclamaciones de amnistía y del regreso de los exiliados y en las viñetas centradas en las figuras de sus dirigentes. Por ejemplo, Peridis dedica su tira del 29-VII-1976 [fig. 7], con motivo de la presentación del partido en Roma, a *La Pasionaria* pidiendo su regreso del exilio. La representación del Secretario General del partido, Santiago Carrillo, es también muy elocuente: Peridis siempre lo dibuja metido en una especie de hoyo, semioculto con respecto a los demás personajes en referencia a la clandestinidad forzosa de sus actividades. Sólo será a partir del mes de abril de 1977 cuando, con el PCE legalizado, el personaje de Carrillo abandone esa seña de identidad. La reacción de los dibujantes es acoger la noticia positivamente y dar continuidad a esa representación natural que del partido y sus líderes ya venían haciendo en sus recuadros.

11.2.5. Elecciones generales de 1977: normas electorales,

candidaturas, campaña y resultados

Entre la aprobación de la normativa electoral el 15 de marzo de 1977 y la celebración de las elecciones el 15 de junio, se suceden unos meses intensos en los que la cita con las urnas estará muy presente para los dibujantes de *El País*. En un principio, cuando aún la votación está lejana pero se están efectuando los primeros movimientos, las tiras de Peridis se dedican a hacerse eco y a alimentar la rumorología sobre la posible candidatura de Adolfo Suárez y la formación de un partido formado por miembros del Gobierno. Así pues, en los primeros momentos Peridis refleja el secretismo con el que se lleva a cabo la operación y sigue resaltando el liderazgo de la figura de Suárez. Por ejemplo, Peridis presenta a Suárez haciendo campaña, por un hipotético partido, el PDS. Al final la tira descubrimos que PDS quiere decir Partido De Suárez (17-III-1977, [fig. 96]). Sin embargo, en aquellos días Suárez todavía no había indicado si iba a participar en las elecciones. Vuelve así a destacar el carisma personal de Suárez, aunque a la vez siembra dudas sobre sus posibilidades de triunfar en unas elecciones normalizadas y con un partido detrás, en el que habría de mantener la unidad, el funcionamiento de un grupo compacto más allá del atractivo personal y de la ventaja que supone estar en el poder.

Por su parte, Máximo prefiere centrarse en reflejar un cierto descontento con la normativa electoral, criticando la fórmula establecida para el reparto de escaños, tras la aprobación el 15 marzo de las normas electorales que establecen la aplicación para el Congreso del sistema llamado “mayoría media” o “regla D'Hont” y para el Senado el sistema mayoritario. E incluso también después de conocidos los resultados plantea la excesiva influencia de este sistema, insinuando a través de uno de sus dibujos que los ganadores deben mucho a la regla D'Hont. Tanto, que Máximo nos plantea la imagen de un obelisco conmemorativo que dedican los vencedores a quien hace su victoria posible, como se ve en la irónica

inscripción "A Mister D'Hont" (21-VI-1977, [fig. 97]). Además, Máximo recibe la noticia de la inminente cita electoral desde una perspectiva algo pesimista, exagerando hasta el límite los movimientos estratégicos que se estarían iniciando en la pugna por el poder: Máximo representa el afán de los políticos por conseguir un puesto en el Congreso a toda costa como una lucha encarnizada (golpes, empujones, rabia, agresividad) entre un grupo de hombres para quedarse con un escaño. El movimiento y la violencia del dibujo nos recuerdan a pinturas de Picasso como *El Guernica* y aportan esa evocación de tumultuosa confusión, el estilo casi cubista de los personajes, sus caras a base de trazos casi geométricos, los muestran tan tenebrosos como sus gestos. (21-IV-1977, [fig. 98]).

En cuanto a la presentación de candidaturas, no hay duda de que la que más llama la atención es la de Adolfo Suárez, -recibida, como en su día su nombramiento como presidente, con críticas⁴⁹³- y, como decíamos, siempre pendiente de confirmación y anunciada ya a finales de abril cuando el presidente partía de viaje hacia México, por lo que tanto Máximo como Peridis deciden aunar ambas ideas en sus chistes del día: Máximo recuerda el vuelo pionero de Lindberg sobre el Atlántico y transforma a Suárez en una especie de avión, el "Spirit of Saint Adolf", con su cabeza en la parte delantera y un cuerpo central con forma de urna. Además de ser real el hecho de que emprendía un viaje, metafóricamente inicia también un "vuelo en solitario", ya que se comentaba que podría presentarse como candidato independiente por el Congreso a Madrid. De nuevo queda patente, pues, la riqueza de matices de Máximo y su habilidad para las segundas lecturas (26-IV-1977, [fig. 46]). Igualmente, Peridis, destaca la visita del presidente a México conjuntamente con la valoración de su candidatura: hace una referencia a la "conquista" de América, por el viaje a México y de votos "para el centro de Suárez", presentándolo vestido como un conquistador de

⁴⁹³ Ejemplo de ello es la tira de Peridis en la que lo compara con los "franquistas impenitentes", tildándolo de "franquista independiente" (10-V-1977, [fig. 99]).

América, un "Hernán Cortés", que despega desde su columna (26-IV-1977, [fig. 100]).

En cuanto a otros candidatos y en relación con los posibles resultados electorales, también el papel de Manuel Fraga es destacado por los dibujantes -que no podían intuir entonces la incombustibilidad política del personaje, aunque sí le auguraban un futuro más favorable en las urnas del que finalmente cosechó en aquellas elecciones-. Así, Peridis retrata a Suárez y Fraga en un esquemático edificio de las Cortes con la palabra "junio" inscrita en referencia a la meta electoral. La caricatura de Suárez lo presenta sentado en el poder, mientras que la de Fraga espera su oportunidad (13-III-1977, [fig. 101]). Este dibujo ilustra un artículo del "Diario de un snob" de Francisco Umbral, que hablaba de la opinión generalizada de que uno de los dos sería el vencedor de las elecciones.

Ya en plena campaña oficial, desde finales del mes de mayo, los humoristas gráficos no se sitúan expresamente a favor de una opción determinada, pero aunque no hagan campaña rotunda a favor de un partido, sí se pronuncian por oposición, expresando cuales son los partidos a los que no apoyan. Así pues, el espectro del centro-derecha es el que más críticas se lleva. Sobre todo planteando que hay pocas diferencias entre estos partidos y resaltando la relación con el régimen anterior de los integrantes de estas agrupaciones, haciendo hincapié en esta identificación con insistencia: Máximo representa a UCD o AP junto a objetos propios del poder autoritario, monolitos y una estatua ecuestre, típicas obras de la etapa franquista para exhibir su grandeza (25-V-1977, [fig. 102]). Peridis nos recuerda en qué partidos se han integrado los 172 procuradores de Franco que concurren a las elecciones, y en su tira se alude a que AP y UCD albergan a la mayor parte. La estructura de la tira, más bien una viñeta alargada, es clara: representados por sus líderes, los principales partidos, AP y UCD, por un lado, por otro los que en su momento se oponían a Franco (PSOE, PCE y PSP) y justo en medio la Democracia Cristiana de Ruiz-Giménez (9-VI-1977,

[fig. 103]]. Tanto Máximo como Peridis intentan ofrecer ciertas orientaciones, muy sintéticas, de la esencia de cada partido, de lo que representan en última instancia. A veces estas ideas se condensan muy acertadamente, ofreciendo una reflexión clarificadora, otras quedan como un mensaje algo simplista, atado por la obligada recreación de estereotipos preconcebidos.

Entre los primeros, un acierto a la hora de ofrecer un resumen de la situación de los principales partidos una vez conocido el resultado de las elecciones, encontramos una tira de Peridis con motivo de la asistencia de los principales líderes a una recepción oficial con el Rey. Peridis hace una lectura que sintetiza, sin palabras, pero a través de lo que hace cada personaje cómo ha quedado cada partido mayoritario. Es, pues, casi como una caricatura conjunta, en la que, a pesar de ser muda, la actitud, gestualidad y atributos de los personajes indica muchas cosas sobre su organización política: vemos cómo Santiago Carrillo y Felipe González hablan dejando de lado a Enrique Tierno; a Carlos Arias Navarro y Manuel Fraga colocados en último lugar y dentro de un hoyo que representa su desastre electoral; mientras el vencedor Suárez presume de su puesto ante el resto. El rey Juan Carlos, observa. (25-VI-1977, [fig. 104]).

Finalmente, los dibujantes ilustran la formación del nuevo gabinete, tras establecerse un gobierno monocolor de la Unión de Centro. Así pues, se resalta de nuevo la difícil disociación entre UCD y Administración: Máximo presenta la verja de entrada a Moncloa con dos columnas, cada una encabezada por un logotipo. En una la de Presidencia del Gobierno (una P y una G entrelazadas) y en otra el logotipo de UCD (25-VI-1977, [fig. 105]). En un sentido muy similar se pronuncia días más tarde, Peridis tras la designación definitiva de los nuevos ministros (5-VII-1977, [fig. 106]).

11.2.6. La Constitución de 1978: elaboración, campaña,

referéndum y aprobación de la Carta Magna

El largo y complejo proceso que desembocó en la aprobación de la Constitución de 1978 es seguido y reflejado por los humoristas gráficos de *El País* con detalle. Ya desde finales de noviembre del año anterior, fecha en que una filtración periodística da a conocer el contenido de parte del borrador elaborado por los miembros de la ponencia constitucional, la cuestión es abordada en tiras y viñetas que recogen las primeras reacciones, e incluso Máximo se anticipa a la presentación de un amplísimo número de enmiendas (más de mil, el 31 de enero de 1978) en su dibujo del 29 de noviembre de 1977, que representa el despacho donde trabajan los ponentes, adonde llega una caja exageradamente grande y repleta de papeles, que reúnen las enmiendas al anteproyecto [fig. 107]. Más tarde, Peridis hará referencia a este hecho ya convertido en noticia con una tira dividida en dos viñetas: en la primera los ponentes presentan el resultado de sus trabajos -en unas tablas como si se tratase de los diez mandamientos-. En la segunda, aparecen las enmiendas, por lo que el mismo dibujo se llena de confusión, con texto que emborrona las normas presentadas, (1-II-1978, [fig. 108]). El borrador y la cuestión tratada de forma más o menos anecdótica de las enmiendas centran, pues, las primeras referencias a la Constitución.

El seguimiento del proceso de elaboración del texto es bastante continuo, de modo que el humor gráfico recoge los avances de los que se informaba, y lógicamente, también las dificultades a las que se debieron hacer frente. En este sentido, aunque cuánto más se aproximaba el final del proceso más satisfacción, e incluso ternura, destilan las viñetas, hay que decir que en un comienzo las situaciones conflictivas son resaltadas, ya que tienen más posibilidades de ser tratadas desde un registro humorístico. Así, se desprende por ejemplo en el mes de marzo a raíz del abandono de la ponencia constitucional por parte del representante del PSOE, Gregorio Peces-Barba. El abordar esta cuestión hace posible que observemos cómo

resulta significativa la lectura del mismo hecho según cada dibujante: Máximo simboliza con un portazo la ruptura del consenso en el seno de la ponencia constitucional (9-III-1978, [fig. 109]), mientras Peridis se centra en el mismo hecho bajo la postura contraria: se muestra a favor de la actuación del PSOE e incluso habla de que "se acabó la ficción del consenso" por boca de la caricatura de Peces-Barba. (9-III-1978, [fig. 110]).

Más tarde, en mayo, Peridis no desaprovechará la ocasión de hacer alusión en su tira a la retirada de Alianza Popular de la Comisión Constitucional, incidiendo en la justificación del partido de Fraga que denunciaba un pacto "ucedista-marxista" ante las negociaciones paralelas entre UCD y PSOE sobre el articulado de la Constitución (25-V-1978, [fig. 111]). También enfocando la cuestión constitucional desde el conflicto, una vez se llega al fin de los trabajos de la ponencia, se destaca que éstos se cierran con bastantes desacuerdos: por ejemplo, en la tira en la que se hace afirmar de nuevo a Peces-Barba que querían una Constitución de *consenso* y al final es de *nonsense*. (17-III-1978). Poco a poco, al tiempo que se va perfilando el texto, los chistes se tornan algo más amables. Resaltamos entre estos a los que incorporan la representación simbólica de la Carta Magna, recurriendo a un elemento muy singular en las tiras de Peridis. En efecto, una de las figuras que mayor curiosidad produciría a un lector de hoy que volviese a asomarse a los chistes de *El País* que examinamos sería la de un pequeño y simpático pajarillo que aparece repetidamente. Puesto que la Constitución resultaba un concepto difícil de plasmar en el humor gráfico, tanto por su complejidad -acrecentada por su ausencia del panorama político durante el franquismo- como por cuestiones prácticas del dibujo ligado a la caricatura política, Peridis alumbra la idea de representarla, primero, mientras se iba gestando, como un huevo, y una vez nacida, como un pájaro.

La primera vez que Peridis hace aparecer al "huevo constitucional" es el 6 de junio de 1978 [fig. 112] en una tira en la que hace hablar al propio ovoide, que explica inocentemente que tiene muchos padres que le quieren

“a su imagen y semejanza”, es decir, que cada partido quiere imponer sus ideas en el anteproyecto. En la última viñeta vemos la misma figura ovalada, pero con una mezcla de las caras de los políticos que representan a los principales partidos, porque, como ella misma dice: “seré el fruto del consenso”. Ya en el mes de julio, cuando el pleno de las Cortes aprueba el proyecto de Constitución, el pajarillo, no sin ciertas dudas, abandona el cascarón⁴⁹⁴.

La metáfora tiene continuidad en el mes de diciembre con varias tiras. Destacan las de los días 12 y 13, que asocian la figura de Juan Carlos I a la Constitución, con la intención de reforzar el papel del monarca en el proceso. Una de ellas, constituye un raro caso de tira sin palabras en Peridis, en la que, no obstante, resulta innecesario el código verbal al tratarse de una idea muy visual: en cada viñeta, el pájaro-Constitución va acercando progresivamente a Felipe González y al Rey, de forma que si en la primera les separaba una gran brecha, las distancias se acortan gracias al pajarillo hasta que la fisura desaparece por completo en el último cuadro. La tira acompañaba la noticia de la audiencia del Rey con los líderes del PSOE, donde éstos reconocen que la Monarquía es la forma política adoptada y así la acatarán. El dibujo enfatiza además la mediación que la existencia de un texto constitucional proporcionaba como base a la hora de recortar distancias políticas y acercar posturas (13-XII-1978, [fig. 113]).

⁴⁹⁴ Curiosamente, el dibujante de *Pueblo* Ramón utiliza la misma imagen del cascarón para enviar un mensaje a favor de la Constitución y reafirmar la identificación de España como recién estrenado Estado democrático. En su viñeta del día del referéndum hace salir de un huevo a un mapa de España, que exclama sonriente: “¡Gracias!”. *Pueblo*, 6-XII-1978. Esta y otras viñetas relacionadas con la aprobación de la Constitución han sido consultadas en la web institucional conmemorativa del 25 aniversario de la Constitución Española (<http://www.constitucion.es>). Resulta significativo que se haya incluido un espacio para el humor gráfico en esta página, donde ha sido reconocida la contribución de los humoristas gráficos en “hacer de España un país más libre y más tolerante”. La relación de periódicos y dibujantes de los que se recogen viñetas de los primeros días de diciembre de 1978 es la siguiente: *Informaciones* (Forges), *ABC* (Mingote), *Diario 16* (El Roto, Ángel Esteban), *Ya* (Quique, Galindo), *La Vanguardia* (Oli), *Pueblo* (Ramón), *El Imparcial* (Summers, Chumy Chúmez, Juan Pla), *El Periódico de Cataluña* (Perich, Martínmorales) y *El País* (Máximo y Peridis). (<http://www.constitucion.es/humor/index.html>).

En los días anteriores al referéndum, los dibujantes se centran en las actitudes de los diferentes grupos políticos y sociales hacia la Constitución. Peridis satiriza a través de sus caricaturas simbólicas de políticos el hecho de que cada partido quiera atribuirse el mérito de la elaboración del texto (3-XII-1978, [fig. 114]). Mientras, Máximo se muestra especialmente crítico con la actitud de la Iglesia en el proceso constitucional, sugiriendo su anquilosamiento a través del uso metafórico de un bloque cuadrado, oscuro y de apariencia muy pesada⁴⁹⁵ junto a elementos propios de la vestimenta de los obispos (1-XII-1978, [fig. 115]). Fue su manera de comentar la polémica pastoral del arzobispo de Toledo, cardenal Marcelo González, que atacaba varios artículos de la Constitución y casi invitaba a los fieles a votar no en el referéndum. Días después, publica Máximo una reflexión similar en la que ya se adivinan algunas de las singularidades que caracterizarán su ulterior universo expresivo, al representar un complejo concepto para los de su generación. Se trata nada menos que de la Trinidad (Dios padre, Dios hijo y el imprescindible Espíritu Santo en forma de paloma) portando pancartas favorables a la Constitución, intentando demostrar un irónico desacuerdo entre la divinidad católica y algunos de sus representantes terrenales (5-XII-1978, [fig. 116]).

Como vemos, aunque de la forma perifrástica a que nos acostumbra el humor gráfico, se trata de trasladar mensajes favorables al sí a la Constitución, ya sea arremetiendo contra sus opositores o apoyándola más directamente. En este sentido, buena parte de las viñetas de Máximo durante todo el mes anterior al referéndum tienen como motivo mensajes favorables al voto afirmativo (1, 5, 21 de noviembre de 1978). Incluso los personajes de la tira, supuestamente menos política, de Blankito se pronuncian a favor del sí en el referéndum. Este es también el caso de los chistes de Peridis y

⁴⁹⁵ Ya desde sus tiempos en *Pueblo*, Máximo solía emplear estos bloques como representación figurada de posturas inmovilistas. El receptor percibe estas sensaciones casi inconscientemente, pero es sabido que visualmente las formas cuadradas son las que transmiten mayor sensación de solidez y menor dinamismo.

Máximo el día 6 de diciembre [figs. 117 y 118]). El mismo día del referéndum, antes de conocer el desenlace de la votación, Peridis compara la espera de los resultados con la ya típica escena de un padre esperando la llegada al mundo de su hijo. Máximo, emplea una imagen cotidiana, una pareja a la hora de despertarse. Este primer momento del día, por lo general desagradable, es alegre para el personaje protagonista. En su calendario, observamos un juego verbal, Sí - D, aprovechando la similitud con seis-D, lo que nos da la pista sobre la causa de este optimismo. La ventana de la habitación permite ver el paisaje de un horizonte que simboliza un futuro en el que está depositada una gran ilusión.

En general, muchos de los dibujos de esta época muestran señales esperanzadoras, de confianza en un futuro mejor, presidido por la libertad y la convivencia pacífica, de ahí el uso de figuras que proporcionan esas connotaciones: pájaros, árboles, horizontes o paisajes soleados. Por ejemplo, tras conocerse el resultado del referéndum, el día 7 [fig. 119] se publica en *El País* una viñeta de Máximo que expresa su euforia, con un desproporcionado y mayúsculo “Sí” que casi se sale de la viñeta. El dibujo se basa en el contraste entre el enorme, rotundo y sólido “Sí” y la masa formada por seres minúsculos, otro clásico del autor. El paisaje presenta un horizonte esperanzador con árboles al fondo y pájaros en el cielo. Con la unión de todos estos elementos, la viñeta pretende ser un canto a la democracia, a la voz de todos.

Peridis, por su parte, recoge ese día la que seguramente será la reacción de los contrarios a este triunfo del sí: su tira representa una conversación en el cielo entre Francisco Franco y el Papa Pablo VI, que acababa de fallecer. Del bocadillo de Franco sale la frase "todo está desatado y bien desatado" [fig. 62]. Este juego de palabras referido al desbaratamiento de los planes que el dictador dejó para España a su muerte tres años atrás, resumidos en aquella frase hecha, “todo atado y bien atado”,

pasan a expresar de modo jocoso una idea muy clara: se da por terminada la transición posfranquista, se abre una nueva etapa.

Así pues, observamos cómo los humoristas gráficos nos acercan a las posturas de los defensores tanto del sí como del no -estos últimos, representados sobre todo para apoyar implícitamente al sí-. Pero también debemos reservar un último espacio para la tercera -y no exenta de polémica- posibilidad: la abstención. Nos referimos en concreto a la campaña de Máximo en contra de los abstencionistas, especialmente personalizada en el filósofo Fernando Savater, quien había escrito un artículo defendiendo la renuncia al voto⁴⁹⁶. Como respuesta, el día 8 de diciembre se publicó un dibujo, que representaba básicamente una cola de personas que se dirigen hacia una puerta que tiene como destino la democracia, como reza un cartel que Máximo dispone. Tras esa puerta vemos otro de esos paisajes en los que los elementos connotan un futuro esperanzador, pero otro cartel avisa: "abstencionistas, absténganse", expresando que quien no se ha ganado ese pasaje a la democracia no debería compartirla. El duro mensaje del dibujo es enfatizado por la sarcástica dedicatoria impresa bajo la viñeta: "Este dibujo tengo el gusto de dedicarlo a Fernando Savater y a otros abstencionistas de pro" [fig. 120]. La controversia excedió los límites del recuadro dibujado y las reacciones no se hicieron esperar, en días posteriores se suceden en el periódico las cartas al director y los artículos con la abstención como motivo y la viñeta de Máximo de fondo⁴⁹⁷. El día 14, [fig. 121] el dibujante arremete nuevamente contra los abstencionistas, que, según su chiste, formarían en una vuelta de tuerca el imaginario "Partido Abstencionista Español", cuyo ingreso en la nueva situación que supone la democracia estaría

⁴⁹⁶ En el artículo de opinión "Diálogos constitucionales" (*El País*, 5-XII-1978), Fernando Savater presenta una conversación paródica entre personajes arquetípicos del humorismo clásico: Menipo (inspirador de la sátira que lleva su nombre) explica las razones de su abstención a Demócrito, "el filósofo de la risa".

⁴⁹⁷ "Abstencionistas, pero no infieles", contestación a Máximo del profesor Francisco Alburquerque Llorens, publicado como artículo en la sección Tribuna Libre de *El País* (14-XII-1978); también las cartas al director: "Pasar por pureza", de Juan Manuel Velasco Rami, de Madrid (19-XII-1978) y "Los abstencionistas", de Aurelio Velasco, de Toledo (21-XII-1978).

representado por una gran construcción a medio hacer, una especie de edificio falso, de atrezzo, sólo con algunos huecos como puertas y ventanas a la libertad (de nuevo representada por pájaros que sobrevuelan la escena). La imagen parece plantearnos si disfrutaríamos de una democracia incompleta de triunfar las ideas abstencionistas.

Finalmente, el día de Nochebuena, Máximo se muestra conciliador y parece querer zanjar su polémica con los partidarios de la abstención. No creemos que irónicamente, sino desde la ternura, el dibujante desea con un cartel "Feliz Democracia (o lo que sea). Abstencionistas incluidos". Esta vez, al menos, no los expulsa del paraíso democrático como en la viñeta del día 8, e incluso uno de los personajes que aparecen, con barba y gafas, nos recuerda a Savater (24-XII-1978, [fig. 122]).

En suma, las numerosas ocasiones en que es tratada la cuestión de la Constitución, sobre todo en los últimos momentos antes de su aprobación, demuestran apoyo y confianza, derivados del salto cualitativo que, pese a sus imperfecciones, suponía contar con mayores garantías para los ciudadanos. Así pues, por ejemplo, en el trabajo de Máximo, donde ya hemos resaltado el muy común uso de monumentos, fundamentalmente obeliscos, para expresar juicios sobre la intransigencia despótica, el poder autoritario, sin embargo, se invierten estas connotaciones para trasladar un mensaje positivo sobre la legitimidad del poder en un sistema constitucional. Así, Máximo transmite su confianza en la recién aprobada Constitución dibujando un monumento conmemorativo mitad obelisco, mitad árbol. Esta metamorfosis de lo inerte y lo solemne a lo vivo -un árbol que crece robusto y alegre-, junto con los pájaros y unos muros de ladrillo rompiéndose y dejando entrever el cielo y el horizonte, constituyen imágenes que redundan en la confianza en el futuro y en la libertad que trae la Carta Magna. El monumento a ella dedicado (con la inscripción "a la Constitución del 78") indica la confianza en su perdurabilidad y su deseo, su petición, de que sirviese de instrumento para la convivencia durante muchos años. (9-XII-1978, [fig.

123]). Sobre todo porque, como pudo comprobarse menos de tres años más tarde, con el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, la inestabilidad del cambio hacía todavía muy delicada la permanencia de los logros alcanzados⁴⁹⁸.

12. Cuestiones transversales. Estudio cualitativo sobre aspectos estructurales

12.1. Hábitos y valores democráticos y responsabilidad ciudadana

Ciertos conceptos atraviesan todo el material estudiado, sedimentando una serie de actitudes y valores ante cuestiones de importancia no siempre relacionadas con la actualidad informativa, aunque a veces impulsada por ésta, pero que plantean aspectos más trascendentes, preocupaciones más universales. En ocasiones, el tema central del propio chiste aborda estos argumentos directamente, otras veces los elementos dibujados, sus connotaciones, ciertas alusiones implícitas, transmiten la idea acerca de estas grandes cuestiones que sobrepasan la anécdota, o que valiéndose de ella, pretenden hablar de algo más general.

La Democracia es uno de estos temas que se aborda con mayor insistencia, fruto del momento político que vive el país pero tratado desde un punto de vista general, no tan al hilo de la actualidad -esto es, de las actuaciones concretas para conseguir implantar el Estado de derecho-.

⁴⁹⁸ Ni siquiera esta confianza en la durabilidad de la Constitución de 1978 era compartida en las mismas fechas del referéndum por los dibujantes de otros periódicos. Como ejemplo más significativo, una viñeta de Galindo publicada en *Ya* (6-XII-1978). Galindo personifica a la Constitución de 1978 en una joven que se aproxima a una ventanilla y al preguntar dónde debe situarse es enviada por un conserje "a la cola de las constituciones españolas", formada por otras mujeres con un año inscrito en su ropa desde 1812 hasta 1931. El mensaje indirecto transmite un peligroso pronóstico, nos dice que esta es una constitución más, que puede resultar tan efímera como las del pasado.

En este sentido, las viñetas estudiadas se caracterizan fundamentalmente por secundar la implantación del sistema democrático, resaltando que traerá unidad, serenidad y prosperidad al país. En los primeros meses se destacan aspectos tales como la necesidad de que nadie quedase excluido del proceso que se estaba abriendo. Por ejemplo, ya en agosto de 1976 Máximo habla del camino común que deben recorrer todos los sectores hacia las Cortes Constituyentes, presentando a una gran masa que se dirige al edificio, donde todos tendrán cabida, todos podrán entrar (10-VIII-1976, [fig. 124]). La meta de la Democracia se representa reiteradamente como una Arcadia feliz, un paraíso, un amanecer⁴⁹⁹, y aunque las visiones nos parezcan a veces muy ingenuas se explican por la satisfacción de alcanzar un estatus tan largamente anhelado.

Pero la consecución de la Democracia, implica también luchar por un hábito que puede caer en el olvido si el ciudadano se acomoda: participar activamente y permanecer alerta, exigiendo que se cumplan sus derechos, evitar caer en la anestesia de la autocomplacencia ante los logros conseguidos. Por ello, Máximo insiste en recordar ciertos vicios de la esfera política que pueden enquistarse aun viviendo en democracia. Por ejemplo, en cierta viñeta el poder reclama cínicamente un puesto a la cabeza del nuevo sistema apropiándose de los propios medios del pueblo (la proclama callejera) e incluso de su propia frase de petición de participación: "el poder al poder", haciendo referencia al hecho de que por más que se garanticen las elecciones, los puestos de poder serán ocupados por un núcleo casi invariable, que por su posición privilegiada, son los que tienen la posibilidad de presentar candidatura. (13-V-1977, [fig. 128]). Las llamadas de atención de Máximo sobre la red de intereses y dependencias que rodea al ámbito del

⁴⁹⁹ Son múltiples los casos en que las viñetas referidas a los logros democráticos presentan escenarios bucólicos (28-XII-1978, 5-VI-1977, 17-VI-1977, [figs. 125, 126 y 127]). Se convierte en una constante en Máximo la alusión a la democracia, a través de un paisaje o el mapa de España junto a un amanecer en el horizonte o rodeado de árboles, de pájaros o de ciudadanos, simbolizando la confianza en el futuro. Son elementos que transmiten optimismo y esperanza, quizá con un recurso algo manido, pero al menos efectivo para la comprensión del mensaje.

poder son constantes, proporcionando al lector una intuición sobre ideas muy complejas de modo sencillo y comprensible. Así, utilizando referencias muy populares y conocidas, como el pasatiempo de las "7 diferencias", presenta la viñeta dividida en dos, con dibujos idénticos de una especie de empresa. Sólo varía el cartel con el nombre de la firma: de "Dictadura S. A." a "Democracia S. A.", estableciendo de nuevo esa idea implícita de que un núcleo de poder que domina la esfera económica permanece inmutable aunque haya cambiado la situación política (30-VIII-1977, [fig. 129]). Esta denuncia se agudiza en una serie de tres viñetas que Máximo publica en días consecutivos (9, 10 y 11 de agosto de 1978). El planteamiento se inicia en la viñeta del día 9 en la que un pequeño personaje, un ciudadano medio, va recorriendo un camino, ayudado por flechas indicativas: en los primeros carteles que se va encontrando leemos: "Eurocomunismo", "Psocialismo", "Socialdemocracia". Al día siguiente, el recorrido continúa: "Centrismo futurista", "Socialdemocracia civilizada", "Derecha social de mercado". Al llegar a la tercera y última viñeta de la serie, el día 11, Máximo nos muestra qué ve detrás de todas las tendencias, por muy diferentes que sean: un monolito con la inscripción "poderes fácticos" además de otros carteles indicando: "Tierras del conde-duque", "Multinacional S. A.", "Banco Bank", "Embajada USA". Deja así bastante claro cuáles cree que son los intereses que hay detrás de los representantes de una sociedad supuestamente libre y democrática, y aunque se haya mostrado satisfecho con el cambio experimentado, no renuncia a seguir intentando abrir los ojos sobre esta realidad. A veces Máximo ni siquiera necesita hacer uso de las palabras para transmitir su denuncia de la dependencia económica en la financiación de los partidos políticos y, en general, la íntima relación entre dinero y poder. Por ejemplo, en el chiste que presenta una fila de señores -presumiblemente procuradores- que hacen cola ante una urna, pero no para introducir su voto, sino sus billetes (29-V-1976, [fig. 130]).

En cualquier caso, esta postura consciente ante lo qué es la democracia, también con sus deficiencias, no resta espacio a las demandas para que no se ralentice el proceso y se supere definitivamente la larga etapa franquista. Como en la viñeta en la que Máximo lanza un clamor contra las demoras del progreso democrático, ironizando sobre una cierta apatía o desinterés en concluir la transición política, al dibujar una placa de un gran edificio con el letrero "Palacio de la transición hacia, hasta, para, por, según, sin, so, sobre, tras", jugando así con la deflación de expectativas del receptor, que espera que la frase termine "transición hacia la democracia", pero el retraso en la consecución de esa meta hace que la frase se convierta en la retahíla de las preposiciones (17-III-1977, [fig. 131]).

El balance final resalta que el cambio es positivo, sobre todo si sirve para que el ciudadano tenga mayor control sobre la actividad política, conociendo los límites de su capacidad de decisión, pero sabiendo que al menos son más amplios que en la etapa anterior. En este sentido se dirigen viñetas de Máximo como las que contrastan democracia y totalitarismo, representados por símbolos muy significativos: el árbol –que remite a lo natural, lo vital y a la protección- es la democracia, y el obelisco -lo artificial, la imposición de la fuerza- es el totalitarismo, con lo que recrea una división de dos Españas o de dos formas de entender la realidad política (25-IX-1976, [fig. 132]).

En relación con el concepto de Democracia se encuentran también las referencias a la Libertad, otro de los objetivos deseables que se presentan al alcance de la sociedad, aunque no como una meta ya lograda. Se trata la propia idea de Libertad en sí misma (representada muchas veces en el caso de Máximo a través de mujeres desnudas o pájaros), pero también se la pone en relación con realidades muy concretas. Así, se llama la atención sobre la pervivencia de prácticas irrespetuosas con los derechos fundamentales de los individuos y, por ello se resaltan sobre todo las carencias existentes en cuanto a la libertad de expresión y las libertades de

los ciudadanos. Recorren las viñetas cuestiones como la violación del correo postal, las escuchas telefónicas, el secuestro de publicaciones, etc.

Por otra parte, si la Democracia y la Libertad son el futuro inmediato, también la Historia reciente es revisada, en un análisis del pasado que encarna el Franquismo, visto también como contraposición a los valores y hábitos democráticos que se resaltan. Las viñetas nos hablan ya de nostálgicos del Régimen a tan sólo seis meses de la muerte del dictador. Recurriendo a estereotipos o a la caricatura de personajes se retrata al Consejo Nacional, al hecho de la disolución del Movimiento, a los miembros de la Confederación de Combatientes, e incluso a los sectores beneficiados por el régimen, y en algún caso, al propio Francisco Franco.

Los cuarenta miembros del Consejo Nacional aparecen en ocasiones como un sólo elemento, siempre cosificados, estáticos, planos. Son tomados como grupo que simboliza el anquilosamiento, por ello se representan bien como asientos, bien como cubos, restos inmóviles e intransigentes que sólo dificultan el camino abierto. Al igual ocurre con la Confederación de Combatientes en quienes Peridis refleja el nerviosismo de la extrema-derecha ante el derrumbe del "Estado del 18 de julio", en tiras protagonizadas por su líder y uno de los máximos representantes del llamado búnker, José Antonio Girón, siempre caricaturizado con el gesto ceñudo y el garrote en la mano (29-III-1977, [fig. 133]).

Además, símbolos como el yugo y las flechas se hacen presentes en el trabajo de ambos dibujantes, pero como imágenes con las que se puede jugar, estableciendo relaciones con la desintegración del sistema franquista. Así lo hace Peridis cuando el Consejo Nacional rechaza el proyecto de ley para la Reforma Política, en un informe no vinculante para el gobierno Suárez, presentando al presidente asaeteado por unas flechas en una asociación de ideas en la que primero las flechas que recibe Suárez actúan como ideograma, significando ataque, agresividad, pero cuando Suárez hace referencia al yugo, el ideograma pasa a ser una referencia cultural, y sólo

esta ambivalencia del objeto flecha es lo que aporta la nota humorística (9-X-1976, [fig. 134]). Igualmente, la sugerencia de Máximo sobre el desmoronamiento de lo que queda del franquismo se plantea utilizando el escudo de la Falange que, al poseer flechas, puede funcionar también al mismo tiempo como cartel indicativo. Así, un conductor busca el camino indicado pero no va a ninguna parte porque las flechas están derretidas, arrugadas y mirando hacia el suelo. Sin expresarlo, sólo sugiriéndolo, da a entender que los inmovilistas han perdido el norte, han perdido su razón de ser. (25-V-1976, [fig. 135]).

Entre las viñetas de Máximo es además habitual ejercer una crítica hacia los sectores que han sacado provecho de los cuarenta años de franquismo. Por ejemplo, presenta al arquetipo de personajes conservadores y adinerados contemplando los pilares en los que han apoyado su permanencia en una situación privilegiada: un crucifijo del que cuelga una horca, es decir, la religión y la violencia. Al lado, un libro con la indicación LEX, porque ellos han dictado las normas estos años, con su particular forma de entender lo que es justo y lo que no. (29-IX-1976, [fig. 136]). En otro caso los miembros de la sociedad más vinculados al aparato franquista son ya para Máximo cosa del pasado, quien lo demuestra al representarlos siendo trasladados -empotrados en su perenne sillón desde donde ejercían el poder- a un museo (13-VIII-1976, [fig. 137]). Pueden parecer mensajes contundentes, que chocan con el apoyo al pacto, al consenso, pero el olvido es un enemigo contra el que ya combatía este dibujante en los propios tiempos de la dictadura, razón de más para continuar ese camino una vez superada. Incluso la lectura que extrae Máximo del famoso episodio de las joyas que Carmen Franco intentó sacar del país, que sin duda daría pie para un chiste que ridiculizara al personaje o la situación, renuncia a la anécdota jocosa para expresar -disponiendo una caricatura del personaje sacando las joyas de la propia tumba de Franco- que el patrimonio de los herederos de Franco proceden de esos cuarenta años de dominio en los que pudo amasar

sin problemas una gran fortuna que han podido conservar sus deudos (9-IV-1978, [fig. 138]).

En todo caso, estas alusiones a la dictadura franquista se van diluyendo a medida que se avanza en la consecución de los objetivos de la transición democrática, haciéndose casi inexistentes durante el tercer año de la muestra, una vez que desaparecen o se reciclan una serie de protagonistas políticos tras la disolución de las instituciones franquistas.

Precisamente, resulta interesante detenernos en ciertas permanencias en la valoración de las instituciones gubernamentales. Destacamos, cómo, de manera general, la administración y la burocracia arrastran todavía una imagen de complejidad, en la tradición que representa los organismos oficiales como un complicado laberinto, un engranaje indescifrable creado para confundir y controlar al ciudadano, herencia del aparato franquista. En esa línea desfilan por las viñetas de Máximo multitud de edificios que representan instituciones fantásticas e hiperbólicas, en las que -al igual que con los títulos de libros y documentos que toma como recurso en ocasiones⁵⁰⁰- sólo el nombre inscrito a la entrada de la sede del hipotético organismo sirve de pista para que imaginemos lo que hay dentro, lo que simboliza. Así, sirven como recurso de crítica constante a través de un mecanismo irónico con el que Máximo se dedica a reconstruir y reinventar el lenguaje político una “Escuela Superior de Ingeniería Electoral” (en referencia a la regla D’Hont, 22-III-1977); un sinfín de dependencias ministeriales que elevan la tecnocracia a la categoría de arte: “Ministerio de Austeridad Laica, de Impuestos a capón, de Carestía Galopante, de Salarios Quietos, de Cinturones de Avispa...” (ante las medidas para superar la crisis

⁵⁰⁰ “(...) Me di cuenta de que un título sobre un libro, o sea, esos libros, me daba la sensación de que el título dice todo lo que viene dentro. No haría falta leerlo (...) Y después, es un recurso al que puedes acudir, pero más como... más que decir... “voy a hacer un libro sobre qué”, “¿sobre qué haría un libro?”. Eso nunca se me ha ocurrido. Sino que se me ocurre algo que forma parte... se me ocurre ese título de ese libro, que es ese libro”. En entrevista a Máximo, efectuada para la presente investigación con fecha 5-VI-2004. Véase anexo correspondiente.

económica, 26-VII-1977); la "Delegación Local de Indisciplina de Mercado" (ante la inflación, 13-8-1977), la "Oficina de Censura para Tiempos sin Censura" (25-XI-1977) o el "Movimiento Euroeuropeísta" (13-VIII-1978).

En contraposición con la despersonalizada burocracia, la representación de la ciudadanía aporta las mayores dosis de humanidad, de emotividad. Especialmente en el caso de Máximo, se otorga al pueblo un reconocimiento que valora la actuación conjunta y pacífica de la mayoría. En sus viñetas se representa a la sociedad civil como responsable de la transición política al mismo nivel que la clase política. El Pueblo, como unidad, como artífice de los cambios en un nivel más apegado a la realidad diaria, pero también como grupo que expone sus demandas con todo derecho –de ahí la constante representación de multitudes manifestándose-, es pues, otra de las ideas que atraviesa con insistencia todo el material estudiado. No en vano, ya expusimos en el apartado correspondiente del décimo capítulo el dato de que el estereotipo de ciudadano era el más veces repetido, con casi la mitad del total computado.

12. 2. Intertextualidad. Las referencias culturales, de la religión a la televisión y del refranero al eslogan

El humor gráfico presenta una doble faceta: la que hemos ido advirtiendo, como sistema expresivo muy consensuado, y también como lenguaje altamente divergente, porque juega con esas convenciones dándoles nuevos significados. Por ello, resulta interesante conocer el uso que hace de diversos códigos preexistentes, familiares para el lector, que son reelaborados y reinventados constantemente. Sostenemos que el humor gráfico reproduce una tendencia general del discurso social de la transición española al jugar sobre el intertexto a través de asociaciones de ideas y juegos de palabras, en un repliegue sobre el significante.

El humor gráfico hace entonces de la desmitificación su bandera y alcanza su máxima expresión como desactivador de convencionalismos, de afectaciones, de impostadas solemnidades sociales.

Hallamos, pues, en las imágenes o en la parte verbal, referencias culturales o alusiones a conceptos procedentes de otros códigos que los dibujantes insertan para enriquecer la idea con la aportación de las connotaciones que llevan implícitas esas mismas “citas” –y que sirven a la condensación y al efecto humorístico-.

Hemos distinguido referencias de diversa procedencia: –por orden de frecuencia, véase cuadro nº 8- las Políticas (ideologías y movimientos políticos, símbolos de partidos, etc.); las Religiosas; el lenguaje popular que representan los Refranes y las frases hechas, las Históricas, las Lingüísticas/idiomáticas (cuando se incorporan giros o vocablos que requieren nociones básicas del manejo de lenguas como el inglés, el francés, el catalán o el euskera, o bien cuando se hace referencia a cuestiones de gramática, sintaxis, etc.); las Publicitarias (especialmente, con el uso de eslóganes o de situaciones extraídas de anuncios conocidos); las Geográficas (sobre todo, en el frecuente uso de mapas y otros símbolos emblemáticos de un territorio); las Autorreferencias (muy propias del lenguaje “de autor” que favorece el contacto diario con el lector); las Populares (cuentos, cancioncillas); las Literarias (fragmentos, personajes o autores de obras literarias); las Televisivas (programas, personajes); las Artísticas, en un sentido general (pintura, escultura, arquitectura, etc.); y ya, en menor medida, las Cinematográficas, las Periodísticas, las Mitológicas, e incluso las referencias al lenguaje Jurídico o al propio mundo del Dibujo, el Cómic y el Humor gráfico.

Especialmente en el caso de las referencias políticas, históricas y religiosas entendemos que se insertan en un proceso de transformación e incluso de inversión del sentido y el valor del elemento intertextual que introducen. Por ejemplo, la frase “todo está atado y bien atado” es utilizada por Peridis en infinidad de ocasiones, replanteando su significado con modificaciones (“todo está desatado y bien desatado”, “encauzado y bien encauzado”, “pactado y bien pactado”, etc.). Estos juegos de palabras son

utilizados casi siempre en alusión al desbaratamiento de los planes que Franco dejó para España a su muerte, resumidos en aquella famosa frase “todo está atado y bien atado”. Asimismo, también hay referencias a hechos históricos, sobre todo de la Historia de España: del más lejano descubrimiento de América a las más recientes etapas de la II República o, sobre todo, el periodo franquista, como en el ejemplo que destacábamos. Se citan fechas clave como el 14 de abril de 1931, el 18 de julio de 1936 o el 20 de noviembre de 1975. Cuestiones históricas relacionadas con la política son citadas en repetidas ocasiones: las referencias al fascismo y al nazismo son empleadas para relacionarlas con el presente, caracterizando de una forma muy reconocible actitudes intransigentes (especialmente a la hora de opinar sobre los conservaduristas radicales, anacrónicamente fieles a un régimen ya extinto).

Pero lo cierto es que existe una sorprendente insistencia en la utilización de referencias religiosas, tanto en la parte icónica como en la verbal. De este modo, Máximo y Peridis evocan repetidamente la iconografía cristiana: el cielo (donde se sitúa a los personajes ya fallecidos) o el paraíso terrenal (que simboliza el espacio de la democracia, de la libertad). También hay referencias a enseres litúrgicos, a los mandamientos, a fragmentos bíblicos (“hágase la luz”, “el que esté libre de pecado, que tire la primera piedra”, etc.), a oraciones o dictámenes (“miserere nobis”, “por los siglos de los siglos”, el sello “nihil obstat”). Aunque, como afirma Cristina Peñamarín, para el receptor actual estas alusiones puedan pasar más inadvertidas porque está más acostumbrado a la observación crítica de referentes culturales⁵⁰¹, incluidos los religiosos, para el lector de entonces no pasaría por alto esa transgresión de lo que durante el franquismo había constituido uno de los pilares del régimen anterior y, por tanto, motivo de la mayor reverencia. La omnipresencia de lo religioso en la educación de la

⁵⁰¹ PEÑAMARÍN, C., “El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática”, en *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid: 2002, núm. 7, pp. 351-380.

generación de humoristas y de lectores del momento hace que se tomen estas referencias como un elemento de conocimiento compartido, pero a su vez, se van entrecruzando con nuevas propuestas dentro de una sociedad que está experimentando un importante proceso de modernización. Por ejemplo, la popularidad que conceden los medios de comunicación, especialmente la televisión, aporta nuevos referentes, cuya gran difusión en la sociedad les concede una gran utilidad para expresar ideas condensadas. Se alude a series y programas del momento (*Los hombres de Harrelson*, *Sandokan*, *Heidi*, *300 Millones*), y también, sobre todo en la tira de Blankito, siempre más popular, a personajes televisivos que hoy resultan entrañables y entonces eran tan familiares para el espectador como Torrebruno, Isabel Tenaille o Rosa María Mateo.

Así, como veníamos indicando, en contraposición con valores que se corresponden con el pasado, como los de la Iglesia, empieza a imponerse el valor de lo actual, de la moda. Estas modas afectan también al lenguaje, de manera que ciertas expresiones –sobre todo eslóganes, o máximas transmitidas a través de los medios de comunicación por políticos y otros personajes conocidos- hacen fortuna entre los ciudadanos hasta convertirse en frases hechas, que pasan de boca en boca, moldeándose, distorsionándose, pero también asentándose en nuestro vocabulario, hasta que casi pierden el rastro de su origen. Dado que, como afirma José Antonio Marina, nuestra época se caracteriza por el hecho de que “el único valor permanente es la novedad, que no es permanente”⁵⁰², estas frases que en su día eran patrimonio de todo aquel que las pronunciaba en la conversación diaria, resultan hoy vestigios de nuestro pasado reciente a los que ya nadie acude si no es arrastrado por la nostalgia, ya que se van renovando constantemente y pronto quedan obsoletas. Pero aun así, el humor gráfico también las recoge y las conserva en su labor de reajuste lúdico de los significados que forman parte de su presente.

⁵⁰² MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 2000. 10ª, p. 217.

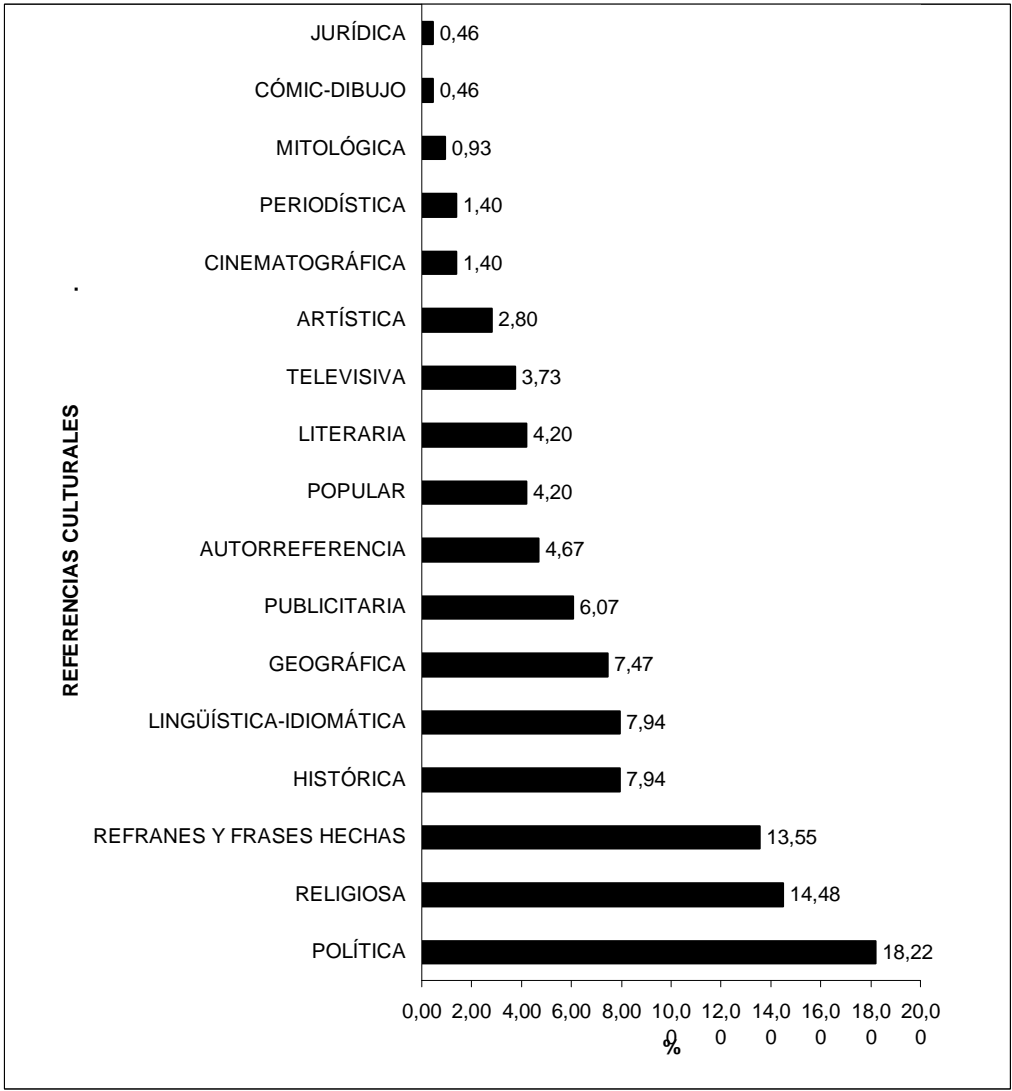
En la misma dualidad entre la permanencia de lo tradicional y la vivacidad de lo novedoso encontramos la convivencia, el uso indistinto, de sentencias propias del refranero –también reinventadas- y los siempre pegadizos reclamos publicitarios. Entre estos últimos, destacamos cómo, en ocasiones, Peridis inscribe la frase “con Iberia habría llegado” en la cartera del ministro de Exteriores; insiste también Peridis en reutilizar el eslogan de la campaña del partido de Suárez “UCD, en marcha”; las campañas institucionales de sensibilización social también dejaban su huella (se utilizan expresiones como “Hacienda somos todos”). Pero no sólo la parte verbal de las expresiones promocionales o publicitarias, los eslóganes, también la parte visual, como los logotipos, son empleados como objeto conocido por el lector y susceptible de ser manipulado para experimentar con sus significados: así se hace con los logotipos de los partidos políticos (especialmente de UCD y PSOE) o el logo del campeonato mundial de fútbol de Argentina (9-VI-1978, [fig. 139]).

Por otro lado, cabe destacar que ciertas citas necesitan no sólo de un lector más o menos informado o en contacto con la actualidad sino también de un lector que maneje determinados conocimientos culturales (sobre Literatura, Arte o Historia)⁵⁰³. En este sentido, puede decirse que Máximo es un autor más proclive a la cita histórica, y sobre todo, a emplear manifestaciones de la alta cultura, mientras que Peridis resulta más popular en la elección de estos intertextos, con más referencias al refranero, a cuentos, cancioncillas y dichos, aunque ambos saben hacer uso de variados registros. En este sentido, cabe señalar la dualidad que presenta el humor gráfico entre lo culto y lo popular, el constante proceso de retroalimentación entre el lenguaje que parte de los ciudadanos, que sirve como fuente al

⁵⁰³ Aunque en ocasiones se trata de referencias empleadas con tanta frecuencia que casi se confunden con una referencia coloquial o popular. Por ejemplo, en dibujos en los que personajes como Adolfo Suárez y Manuel Fraga exclaman: “El *centro* soy yo” o “*Alianza* soy yo”; o los ecos becquerianos de un Tierno Galván que, desdoblado, se pregunta a si mismo: “Y los votos indecisos, ¿dónde van?”, entre otros casos.

dibujante y la representación de formas cultas en un contexto, además, de elite como es el diario de calidad, de referencia.

Cuadro n° 8.- Referencias culturales



13. Rasgos generales del lenguaje de la viñeta a través de la muestra estudiada. Hacia la esencia del humor gráfico

13. 1. Recursos expresivos propios del humor gráfico

La muestra estudiada nos sirve no sólo para extraer conclusiones sobre el retrato que el humor gráfico ofrece de su época, cuestión a la que en el caso concreto de la transición española hemos dedicado los capítulos anteriores. El humor gráfico además presenta un lenguaje con características propias al que es necesario prestar atención. Ya hemos advertido que algunos de los elementos que componen su código son compartidos con formas de expresión similares como el cómic. La mayoría de estos recursos propios tienen que ver con el uso especial de la imagen, que hace posible la transformación de lo que en un texto verbal sería una gran explicación en un fogonazo visual, en la adquisición por parte de lector de unos significados que se captan en un instante.

Entre los más utilizados hemos de destacar el sorprendente predominio de indicadores y señales, utilizados incluso con más frecuencia que símbolos o imágenes alegóricas. En efecto, lo que para Charles Peirce serían *huellas* o *índices*⁵⁰⁴, un objeto que nos remite a otro, que señala una conexión, llamando nuestra atención, es uno de los recursos más frecuentes en el humor gráfico. Este se nutre constantemente de carteles con inscripciones, señalizaciones, rótulos, mapas y demás objetos que están ahí en el lugar de otra cosa, remitiendo a ella sólo mostrando una parte que la resume o que hace referencia a ella. Como bien afirma Peñamarín, estos artificios indiciales son dispuestos en el cuadro para decir “esto es tal cosa”⁵⁰⁵. Así, en el análisis efectuado bastante más de la mitad de los recursos advertidos (64,26%) corresponden a inscripciones rotuladas –en

⁵⁰⁴ PEIRCE, Ch. S., *Collected papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1933-1948. Las líneas principales de su compleja teoría general de los signos son resumidas en JOLIE, M., *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca, 1999 y aplicadas al caso del humor gráfico en PEÑAMARÍN, C., “La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico”, en *La Balsa de la Medusa*, nº 41-42, 1997, pp. 91-127.

⁵⁰⁵ PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1997, p.115.

carteles, pancartas, u otros “soportes”-, señalética, planos y flechas, que hemos recogido bajo el nombre de índices, pues indicativa es su finalidad.

Otro tipo de trazos, esta vez más fácilmente identificables para los lectores, especialmente los familiarizados con la lectura de cómics, aportan otro tipo de recursos, también imprescindibles para comprender las propuestas visuales del humor gráfico, son las llamadas figuras cinéticas. Destinadas a crear ilusión de movimiento⁵⁰⁶, su presencia es bastante frecuente (11,31%) y contribuye a contrarrestar el estatismo de las viñetas.

Una característica más, esta vez directamente relacionada con los actantes sería el recurso al monólogo interior (10,02%), que, compartido con otras formas de expresión –literatura, teatro, cine-, hace posible que el lector conozca los pensamientos que no “pronuncia” el personaje. Otros recursos, vinculados a la representación de actos de habla, serían las indicaciones fonéticas a través de la tipografía (6,17%). En efecto, tanto las variaciones de tamaño, destacando determinadas palabras, sílabas o letras, como de tipo de letra están encaminadas a dar a entender cambios en la intensidad del sonido que se representa. De esta forma, unas palabras escritas en tamaño mayor que otras indican un cambio en el plano del sonido o la elevación del tono. En otros casos, el tipo de letra empleado puede ayudar a identificar al actante, por ejemplo, usando letra infantil para el diálogo de un niño, letra clásica o cuadriculada para caracterizar a un personaje conservador, letra mecánica en vez de manuscrita para que el texto adquiriera un carácter más oficial o menos humanizado.

Sin palabras, pero con gran fuerza expresiva aparecen a veces en los bocadillos o fuera de ellos las llamadas metáforas visuales (4,88%), que pueden consistir en ideogramas o sensogramas, pequeños objetos dibujados (corazones, bombillas, rayos, signos de interrogación o admiración, etc.) que, de forma convencional, expresan estados de ánimo, sensaciones e ideas.

⁵⁰⁶ ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco, 1992, 2ª, p. 124.

No faltan en este repertorio, aunque se dan en bastante menor medida que en manifestaciones más dependientes del montaje, recursos relacionados con necesidades narrativas como cortes diegéticos que expresen un transcurso de tiempo (1,80%) o el narrador omnisciente (1,28%). Hemos de tener en cuenta, que a diferencia del cómic, el humor gráfico no resulta tan dependiente de estos artificios del relato en imágenes, al no presentar la escena un desarrollo temporal excesivamente amplio.

Precisamente, se hace necesario resaltar algunas de las peculiaridades que, a diferencia de las compartidas con el cómic, son casi propias del humor gráfico: en especial, el uso ambivalente de un mismo objeto –las ya señaladas “interpenetraciones icónicas”–, por ejemplo, en aquellos dibujos en los que un televisor comparte rasgos con una urna o en los que el logotipo de UCD es al mismo tiempo una rueda⁵⁰⁷. De modo parecido, aunque limitado a la parte literaria, en el humor gráfico es frecuente el recurso a juegos verbales-tipográficos de modo que una misma palabra o frase puede tener distintos significados si la leemos completa o si atendemos a la parte destacada⁵⁰⁸. Un último uso, relacionado también con cuestiones verbales pero trasladadas a la imagen es la iconización de palabras⁵⁰⁹, de tal modo que se traducen expresiones del lenguaje oral o escrito al lenguaje visual. Así, si se dibuja a un personaje haciendo equilibrios sobre una especie de cable se hace referencia a la expresión “estar en la cuerda floja”, que a su vez remite al significado de estar en una situación inestable o conflictiva⁵¹⁰. Del mismo modo ocurre con tiras en las que se hace referencia a través de la acción de los personajes a frases hechas como “pasarse la pelota” o “deshojar la margarita”, en el sentido de dejar sucesivamente la

⁵⁰⁷ Veánse figs. 59 y 141.

⁵⁰⁸ Por ejemplo, en la tira de Peridis en la que un signo de interrogación es también la letra ese de la palabra amnistía, (1-X-1977, [fig. 140]) o la ya referida viñeta de Máximo el día del referéndum constitucional que juega a sustituir “6-D” por “Sí-D” [fig. 118].

⁵⁰⁹ Forma de relación entre imagen y palabras señalada como “catácrisis verbal” en PEÑAMARÍN, C., art. cit., 1997, p.116.

⁵¹⁰ Por ejemplo, en una viñeta de Máximo alusiva a una de las crisis internas de UCD, (6-IX-1977, [fig. 141]).

solución y la responsabilidad de un problema en manos de otros y hacerse de rogar en el anuncio de una decisión⁵¹¹. Se establece así un camino de ida y vuelta en el que la imagen mental que se expresa verbalmente pasa a convertirse en una imagen visual en la que resuenan ecos de ambas evocaciones.

13. 2. Relación imagen/texto y relevancia del código verbal

En el apartado anterior se señalan algunos recursos que nos acercan a la singular forma en que texto e imagen se relacionan en el humor gráfico. Dado que se trata de una de las particularidades más importantes de este medio, hemos creído conveniente intentar llegar a un conocimiento más profundo de la relación imagen/texto a través del estudio de la muestra. Por ello, es interesante conocer los resultados obtenidos en el análisis del grado de combinación entre imagen y texto, los recursos para la inclusión del texto, el tipo de texto y el número de palabras, datos de los que extraemos conclusiones más amplias que nos sirven para identificar las características que definen el lenguaje del humor gráfico.

Para conocer qué pesa más en la viñeta, si dibujo o palabras, establecimos una escala que iba del chiste sin palabras al formado sólo por texto, pasando por los que combinaban ambas posibilidades de manera equilibrada o con matices que hacían predominar bien la imagen o bien el texto. El caso más frecuente (66,15%) es la integración del dibujo con las palabras, con ambos elementos interrelacionados de forma que no puede prescindirse de ninguno de los dos y conservar el sentido del chiste. No obstante, el siguiente grupo más numeroso es el de las unidades en las que el texto escrito es predominante (14,43%). De este dato extraemos la

⁵¹¹ En el primer caso, en referencia a las dudas ante la legalización del PCE entre Gobierno y Tribunal Supremo, cuando este último se declaraba incompetente para tomar la decisión y volvía depositar en el Gobierno la responsabilidad de dicha concesión (1-IV-1977, [fig.142]). En el segundo, aludiendo a la tardanza de Adolfo Suárez en pronunciarse sobre la convocatoria de elecciones tras la aprobación de la Constitución (20-XII-1978, [fig.143]).

conclusión de que se trata de un humor gráfico en el que, a pesar de no dejar de lado la parte dibujada, cobra importancia lo escrito, que hace posible trasladar ideas más complejas y con mayor seguridad de que vayan a ser comprendidas. A continuación, hallamos las unidades que a pesar de constar de ambos códigos, tienen un mayor predominio de la imagen (9,96%). Y, finalmente, en menor medida y casi en cantidad similar, se dan los casos extremos, con los que, lógicamente, es más difícil hacer llegar la idea: por un lado, en los que no aparece texto alguno, sólo la imagen aporta el argumento (5,15%) y, por otro, el caso contrario, en el que no hay nada dibujado, excepto unas palabras (4,29%).

A pesar de la preeminencia de la combinación de ambos elementos y el evidente peso de lo visual como aspecto definitorio del humor gráfico, resulta interesante profundizar en el uso que se hace del texto escrito. En el mayor número de casos el texto está integrado en alguno de los objetos dibujados (46,21%), dato que entronca con la idea que exponíamos más arriba acerca de la preponderancia de índices a modo de inscripciones y rotulaciones de variada índole. A continuación, los tipos de texto que más frecuentemente aparecen están relacionados con actos de habla de personajes: ya sea en forma de monólogos (23,49%) o de diálogos (22,91%). Además, en nuestro análisis separamos de los casos anteriores los discursos y mítines (3,10%), que son reflejo de la vigorosa actividad política del momento y que no podíamos encuadrar exactamente ni como monólogos ni como diálogos. De forma parecida ocurre con otra categoría que registramos, las declaraciones y proclamas (0,97%), en las que el personaje se comunica de una manera muy singular, efectuando una escueta y tajante manifestación de intenciones en las que sus interlocutores sólo están presentes de manera elíptica. En todo caso, ambas son reproducciones del lenguaje político, aunque sea un actante no relacionado con este ámbito el que las efectúa, en cuyo caso existe un componente paródico que aporta una nota humorística. Otras clases de textos registrados han sido las dedicatorias (0,77%), los

textos narrativos (0,58%), y ya en ocasiones aún más restringidas, pero ciertamente impactantes y originales, el texto toma formas especiales como fórmulas matemáticas o fragmentos literarios (0,19%).

Por otra parte, el recurso empleado para la inclusión del código verbal tiene la característica de ponerlo en relación con la imagen, ya que, a veces, se ha de recurrir a un dibujo que encierra las palabras. En este caso, resulta significativo que sean las inscripciones indicativas (letreros, títulos, etc.) la fórmula predominante de incorporación de la parte textual (46,29%), por encima incluso de los característicos bocadillos (34,46%), a pesar de que para algunos autores estos resulten un rasgo tan determinante en este lenguaje. Las variantes del bocadillo clásico, que adoptan funciones metalingüísticas al variar el contorno como el llamado “dream balloon”, que sirve para indicar que se expresa un pensamiento, aparece también con cierta asiduidad (8,81%) –ya hemos observado que el monólogo interior es un recurso habitual-. Pero otros usos similares del formato del globo son muy poco utilizados –bocadillo zig-zag, bocadillo en off (ambos, 0,80%), globo cero (0,60%)-. Asimismo, al estar presentes varios tipos de personajes en cada viñeta, es usual la combinación de bocadillos diferentes (5,81%). Fuera de este recurso clásico del bocadillo en sus diferentes variantes, hallamos también otra posibilidad de inclusión de palabras como los pies (1,40%), que suelen establecer una mayor separación de lo verbal y lo icónico al situarlos de manera externa al dibujo, extraído a veces incluso de los límites que encuadran la propia viñeta. Finalmente, destacamos a su vez las diferentes preferencias en función del estilo de cada autor, siendo notablemente superior el uso de textos que forman parte del propio dibujo (rótulos, títulos, inscripciones) en el caso de Máximo, mientras que Peridis, menos estático, más inclinado por la interacción entre personajes, hace un mayor empleo de diálogos y por tanto de globos de diverso tipo.

Vista la importancia del componente verbal en los chistes analizados, resulta interesante conocer un último dato, relacionado también con la

característica brevedad del humor gráfico: la extensión de los textos, que hemos medido según el número de palabras empleadas. Así pues, siguiendo la escala establecida, resulta significativo que predominen las unidades cuyo texto es muy breve, entre 1 y 5 palabras (27,17%) o breve, de 6 a 10 (18,29%). Por tanto, por muy necesario que sea el texto, existe un cierto límite en su extensión, en aras de la concisión y del respeto a las características del humor gráfico, que, aunque a veces esté constituido sólo de palabras, debe conservar cierta apariencia, en la que lo dibujado tiene un peso importante. Así pues, aunque existe un grupo importante de unidades cuyo texto presentaba la máxima longitud, esta apenas sobrepasaba el límite de 30 palabras que establecíamos (11,32%). Asimismo, las medidas intermedias aparecen equilibradas –de 11 a 15 palabras (9,40%) y de 16 a 20 (9,93%)-, y entre ambas, el dibujo mudo (9,75%). La variedad es la nota característica, pues tampoco son pequeñas las últimas cifras, correspondientes a los textos largos, de 21 a 25 palabras (7,84%) y muy largos, entre las 26 y las 30 (6,27%).

13. 3. El humor gráfico media: la función política de la viñeta

Siguiendo nuevamente en sus consideraciones sobre el humor gráfico en la prensa a Lorenzo Gomis⁵¹², la relación de las viñetas con el sistema, como contenido del periódico que aporta un comentario, posee la peculiaridad -a diferencia del editorial, que muchas veces se dirige al sistema político (y en ese sentido emplea el tono correspondiente)- de constituir primordialmente una forma de mediación en el seno del ambiente social. Así lo apunta en el siguiente extracto de la obra referida:

“El periódico, (...) media entre la primera persona (dibujante, humorista) y por su

⁵¹² GOMIS, L., *El medio media: la función política de la prensa*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1974.

mano el periódico y la tercera (público), y entre la multiplicidad de terceras personas que componen el público. El sistema político viene a ser, a menudo, la segunda persona, la persona-objeto, de la que la primera y la tercera se ríen, o la que toman como ocasión para reírse”⁵¹³.

Inspirándonos en las ideas de Gomis, hemos establecido una serie de categorías para clasificar las intenciones de mediación de los chistes gráficos analizados. Dado que la mayoría perseguía una finalidad opinativa, como hemos señalado más arriba, resulta interesante conocer qué parte aspiraba a establecer un diálogo con las instancias dominantes de su tiempo.

De este modo, comprobamos que un 35,78% consisten directamente en demandas al poder. A lo que habría que añadir que un 10,70% refleja cuestiones que formaban parte del debate social de la época (el divorcio, la separación Iglesia-Estado, el modelo de televisión). Por otro lado, existe un número también elevado de unidades con contenido relacionado con las acciones del poder (45,48%), que parecen responder exactamente a esa intención de hacer del sistema político el blanco del chiste, la segunda persona-objeto, resultando así una identificación entre emisores y receptores, que comparten una visión “desnudadora” que compense el tono respetuoso y aun grandilocuente con que se tratan los temas relacionados con el sistema político. Se contrarresta así en cierto modo la omnipresencia del sistema político, que tiende a resultar el factor dominante en las páginas informativas y en muchos casos de las páginas editoriales gracias a su poder de producir hechos, y a la autoridad que su procedencia les confiere. Pero el sistema político, no es ajeno a estos mensajes y no sólo funciona como segunda persona, sino que se convierte también en receptor, debiendo entender el contenido de fondo que subyace bajo la apariencia festiva. Así, muchos de los chistes estudiados son viñetas que se dedican simplemente a ilustrar de un modo ingenioso las actividades de la clase política o de otras instancias del poder, pero sin enjuiciarlas o sin solicitarles una determinada

⁵¹³ GOMIS, L., *op. cit.*, p. 456.

postura, decisión o transformación social, sino simplemente ridiculizándolas, desmitificándolas. No se basan en una reclamación o exigencia directa a las clases dirigentes o a la sociedad en sí, sino que simplemente se limitan a reflejar jocosamente sus actividades –como ocurre tan a menudo en el caso de la tira de Peridis, y, en muchos casos en Máximo-.

Por último, existe un número más limitado de unidades que responden a inquietudes del propio autor (8,02%), que, sin tener por qué estar relacionadas con la realidad inmediata, son puestas de relieve por el dibujante al constituir una parte esencial de las preocupaciones de su producción artística, de sus intereses casi personales. Como decimos, no suelen suscitarse por una situación de actualidad sino que son motivo recurrente dentro de los temas que caracterizan la obra del dibujante. Por ejemplo, en el caso de Máximo ya hemos reiterado su inclinación por resaltar las desigualdades socioeconómicas, como uno de los problemas latentes más acuciantes, más allá de la urgencia de los temas que van ocupando la actualidad día a día. Por otra parte, aunque en el periodo final del franquismo el contenido latente de muchos de los chistes que se publicaban a diario en los periódicos españoles permitiese intuir solapadas demandas de transformación⁵¹⁴, la libertad del dibujante para manifestarse sobre cualquier cuestión ofreciendo su peculiar punto de vista resulta evidente en la etapa predemocrática en la que hemos centrado nuestro estudio. Así, las viñetas analizadas reflejan una postura abiertamente a favor del cambio social, piden de forma clara responsabilidad política a los gobernantes y a la oposición y señalan con firmeza pero sin violencia cualquier intento de interrupción del proceso, contribuyendo en la medida de sus posibilidades a reforzar un clima propicio al entendimiento y al consenso.

⁵¹⁴ Como han indicado en sus trabajos el propio Gomis o Cristina Peñamarín. GOMIS, L., *op. cit.*; PEÑAMARÍN, C., “El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid: 2002, núm. 7, pp. 351-380.

Conclusiones

El humor gráfico periodístico constituye un espacio ambiguo: entre la imagen y la palabra; entre la actualidad informativa y el comentario de opinión; entre lo culto y lo popular; entre lo amargo y lo jocoso. Sus artífices, se sitúan asimismo a caballo entre el artista y el informador, por lo que la huella que su trabajo deja en su entorno resulta muy particular. En el caso de un diario de nueva creación como era *El País* en la etapa estudiada, el tratamiento de este tipo de contenidos ha de insertarse en unas coordenadas muy concretas: por un lado, el empuje que todavía en aquella época mantenía el colectivo de los humoristas gráficos, que habían experimentado el ya referido “boom” que había convertido a muchos de ellos en referencia de la lucha por el paso a la democracia; y, por otro lado, el hecho de que día a día se iba haciendo realidad esa anhelada transformación, que hacía de la vida política del país protagonista de la actualidad. En efecto, los años de la transición española configuran un marco en el que el peso de la actividad política cobra un relieve especial, circunstancia que se recoge en los medios periodísticos y que se hace notar también en un contenido como el humor gráfico.

Por tanto, y según los resultados obtenidos por nuestro estudio, concluimos que la utilidad principal de estos espacios dentro del periódico no fue tanto la función de evasión que a priori podría adjudicarse a este material, sino la de comentario de la actualidad. El uso que se hace de las viñetas no suele ser lúdico, ni por su ubicación ni por su contenido, sino que se incorporan para crear opinión, para seguir reflexionando. De este modo, se aprecia una clara apuesta por el humor crítico y político, abandonando las secciones clásicas del humor gráfico ameno (apenas aparece este material en páginas de ocio o de servicios como Espectáculos, Carnet, Anuncios Breves). Se opta por las páginas de Opinión y de asuntos políticos y económicos: Política, Madrid, Internacional, Economía/Trabajo. Se apuesta,

pues, por un humor no tanto destinado a hacer digerible la información que lo rodea, como enraizado en la realidad, en asuntos de la mayor trascendencia.

A la misma conclusión nos lleva la clara inclinación por el género del humor político (al que pertenecen el 62% de los casos estudiados). Con los nuevos márgenes que la transición democrática hacía posible traspasar y el interés que en el momento desataba todo lo relacionado con la evolución de la escena política nacional, éste género se convierte en el protagonista de los espacios de humor gráfico en un periódico que, como *El País*, aspiraba a convertirse en un engranaje más del proceso de normalización política española. Asimismo, en este punto incide también el dato de la evidente superioridad del contenido referido a la política nacional (74,13%), ramificada en un mosaico de preocupaciones derivadas: el Gobierno, las fuerzas de la oposición, la Constitución, las reformas políticas, la Democracia, las elecciones, el terrorismo, etc., así como el predominio de personajes y estereotipos decididamente políticos, que se benefició de una mayor libertad para el retrato atrevido de los personajes públicos y permitió un desarrollo paralelo de la personalidad de los mismos, una contraimagen popular.

Podemos explicar esto último centrándonos en los autores, sobre todo en el caso de Peridis, quien practica un humorismo eminentemente político, pero amable. Aunque, en todo caso, el ejercicio de la caricatura sigue siendo una labor de desenmascaramiento, reclamando una mirada crítica, más allá de las apariencias, en sus tiras los personajes que rigen con sus hilos el destino de lector ganan en simpatía al ser idealizados como muñecos inofensivos y al estar tratados con ternura, como admite el propio dibujante. Por su parte, la viñeta de Máximo, sin embargo, compensa esta visión quizá más edulcorada con su aridez, su firmeza. Cada uno plantea un universo en el que predomina, respectivamente, bien la locura inofensiva, el desvarío divertido, bien el enfrentamiento (entre clases, entre sexos, entre ideologías), para abrir los ojos del lector ante las desigualdades y la manipulación. Son diferentes formas de entender el papel del humor gráfico: una quitando hierro

a las preocupaciones inmediatas de las que informa el periódico, otra añadiéndolo, elevando las situaciones comentadas, aun valiéndose de historias pequeñas, al examen de los grandes problemas del ser humano. La tira de Blankito, por otra parte, queda a medio camino entre las anteriores. Es en principio un intento de humor blanco, clásico, que ante la excepcional situación -una ebullición constante de novedades trascendentales en el panorama político y social- va contagiándose de ese mismo ambiente y se transforma. Se centra entonces en plasmar esa realidad, intentando acompañarla a unos personajes fijos preexistentes. No puede entonces llegar a la profundidad de Máximo ni jugar con los diferentes rostros de la actualidad como Peridis. El resultado es una mezcla que provoca cierta confusión al saltar de un tema a otro, de un género a otro, sin decantarse por una opción clara. En todo caso, vemos, en cuanto a la función que cumple cada uno de los tres dibujantes principales en el diario que, a pesar del predominio del humor crítico, hay diferencias que contribuyen a un cierto equilibrio.

Entre otras de las cuestiones que planteábamos al comienzo de nuestro estudio se encontraba la actitud de los humoristas gráficos en torno al propio proceso de transición democrática. En un momento de profundas transformaciones políticas y sociales pero también de duda y agitación, el humor gráfico de *El País* aportaba opiniones claras y condensadas de las posturas más abiertas en torno a los principales problemas a los que se enfrentaba el país, y en general, a los medios para la consecución de un Estado democrático. Sus autores participaban, con su peculiar lenguaje, en la aportación de pareceres sobre el paso a la democracia, vista desde un doble ángulo: como un objetivo que, pese a las incertidumbres y la fragilidad de la situación, supondría la apertura de una nueva etapa en la que los factores positivos superarían a los negativos; y, por otro, como una responsabilidad de los ciudadanos, que tienen el deber de demostrar su madurez para la práctica democrática y de no perder su capacidad crítica. El

material estudiado, está, a nuestro juicio, dando los primeros pasos en la configuración de lo que –aunque todavía no del todo valoradas- actualmente significan, en la mayoría de los casos, las manifestaciones de los humoristas gráficos: una conciencia prudente pero férrea, un instrumento de progreso y cultura, cuyo compromiso y fuerza crítica favorecen la defensa de los valores democráticos, del diálogo y de la libertad –tan ligada al humorismo-.

Volviendo a la época estudiada, y en la misma línea de la configuración de la idea de transición y de Estado de derecho que comentábamos, podemos establecer asimismo una modesta aportación a la iconografía de la predemocracia basada tanto en las caricaturas de los protagonistas políticos como en una serie de objetos simbólicos: urnas, laberintos, caminos, pancartas y carteles, sobre todo. Objetos y conceptos que remiten insistentemente a la construcción de la democracia y a la participación de los ciudadanos. Los dibujantes desplazan momentáneamente el humor más cómico para dejar paso al comentario de la información y para ofrecer un testimonio que sirva de ejemplo en viñetas-homenaje y dedicatorias, resaltando las actitudes tolerantes y reprobando las posturas radicales. De forma parecida ocurre con la conciencia de las consecuencias que el juego de influencias externas puede tener en la realidad española, por lo que exaltan los modelos que consideran positivos (Francia, Portugal, integración en Europa), rechazando otras propuestas (críticas a las dictaduras de Argentina o Chile, así como la apuesta personal anti-OTAN de Máximo).

Asimismo, hallamos la preocupación por la libertad –que no sólo es la base de su trabajo, herramienta indispensable para desarrollar su obra-, sino que les afecta diariamente como ciudadanos en sus actividades cotidianas: de ahí la recurrente recreación de la manipulación mediática, de la opresión del poder (político, económico, religioso), de la represión policial y terrorista. Justamente, en esta línea se sitúan los ecos constantes de la etapa

franquista, cuyo universo sigue muy presente a pesar de su manifiesta decadencia.

Por otra parte, se ha detectado asimismo un uso muy rico en referencias que evidencian los cambios de una sociedad en transformación, integrando por igual intertextos muy inmediatos -la televisión, la publicidad, la propia actualidad informativa del momento- con elementos más constantes o menos cambiantes (refranes, citas religiosas, históricas o artísticas), en una suerte de humor posmoderno que juega con todo tipo de referentes, incluso con el propio autor y su propio código creativo, cuyos estilemas se van configurando día a día, recuadro a recuadro.

Del material estudiado se desprende, siguiendo las teorías de la función social del humor, la intención predominante de influir sobre la opinión y las actitudes de los lectores –y especialmente, de dotarles de una herramienta crítica que proporcione una forma diferente de acercarse a los acontecimientos que conforman la realidad de manera que estas informaciones no sean sencillamente fagocitadas, sino evaluadas a la luz de esa nueva perspectiva que el dibujante ofrece-.

En lo referente a la ya más general indagación que nos proponíamos efectuar en torno al lenguaje del humor gráfico concluimos que, si bien la integración de texto e imagen están en la esencia del medio, las combinaciones de ambos se dan en diverso grado. Resulta sorprendente la frecuente necesidad de dar explicación escrita a lo dibujado, lo que revela una intuición de la relativa incapacidad del receptor para interpretar el mensaje exclusivamente icónico. Esta presumible carencia de “alfabetización visual” –que actualmente sigue arrastrándose, a pesar de nuestra conciencia de sociedad dominada por la cultura visual, y a cuyo mejor conocimiento contribuiría el humor gráfico-, se suple en buena parte de los casos con el advertido recurso al índice. Así pues, el uso de inscripciones indicativas de diverso tipo (carteles, rótulos, pancartas, letreros, títulos) resulta incluso más frecuente que el empleo del característico bocadillo. En todo caso, el texto

verbal que acude en auxilio de la comprensión o que encierra la esencia humorística de la propuesta suele, con su brevedad, respetar el carácter sintético y condensado del chiste gráfico.

La referencia anterior a la combinación de imagen y palabras en el humor gráfico entronca con las conclusiones de carácter metodológico toda vez que la propuesta realizada está influida por esta particular característica del objeto estudiado. Así pues, destacamos especialmente la utilidad del análisis de contenido a la hora de proporcionar un tratamiento sistemático y exhaustivo del material investigado. Este proporciona datos cuantitativos que conforman el esqueleto sobre el que se sostienen las valoraciones e interpretaciones de carácter cualitativo. Dichas apreciaciones vienen sobre todo derivadas de la aplicación ordenada del método iconológico. La combinación de elementos de estas dos técnicas de análisis dispares pero complementarias en una misma herramienta contribuyen a perfeccionar el estudio, normalmente excesivamente intuitivo, del humor gráfico. Finalmente, acudir al testimonio de los propios autores aporta apreciables datos sobre un oficio demasiado desconocido, se diría casi ignorado, incluso dentro de los propios medios para los que trabajan.

Por último, hemos de destacar que el esfuerzo por rescatar la historia del humor gráfico español del siglo XX –apenas esbozada y arrastrando importantes lagunas-, está todavía en sus comienzos. Siguen abiertas interesantes líneas de investigación como la reactivación y actualización de estudios descriptivos que hagan posible contar con un registro de dibujantes, publicaciones y secciones de humor gráfico en la prensa española, así como el análisis más profundo de este material –entre otras interrogantes, de su influencia real en los receptores, por ejemplo-, que permita explicar su contribución a la mentalidad colectiva de los lectores, y en suma, a la configuración de estereotipos, símbolos y referentes, y su aportación a ese imaginario común que en parte nos explica. Tampoco estamos cerca de una fórmula definitiva ante el problema de encontrar un método unificado para

extraer sistemáticamente las significaciones contenidas en mensajes tan complejos como el humor gráfico, pues los esfuerzos en este sentido siempre han sido muy individuales y las propuestas varían según los intereses de cada investigador. Por todo ello, confiamos en que en la medida en que se vayan impulsando y desarrollando estudios de estas características los avances en este terreno harán cada vez más valiosa su investigación.

Fuentes y bibliografía

Fuentes

- Diario *El País*. Colección de los años 1976 a 1978 conservada en la Sala de Investigación de la Facultad de Derecho de la Universidad de Málaga.
- Entrevista personal inédita realizada para esta tesis a Máximo San Juan Arranz. Humorista gráfico de *El País*.
- Entrevista personal inédita realizada para esta tesis a José María Pérez González, Peridis. Humorista gráfico de *El País*.

Bibliografía

- ABRIL CURTO, G., *La comunicación y el discurso: la dimensión humorística de la interacción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- ABRIL VARGAS, N., *Periodismo de opinión*. Madrid: Síntesis, 1999.
- ACEVEDO, E., *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid: Editora Nacional, 1966.
 - *Los españoles y el humor*. Madrid: Editora Nacional, 1972.
 - *Un humorista en la España de Franco. (1951-1975)*. Barcelona: Planeta, 1976.
- ÁGUILA, R. del, y MONTORO, R., *El discurso político de la transición española*. Madrid: CIS, 1984.
- ALMANZI, G., *La ragion comica*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- ALTARRIBA, A., *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa, 2001.

- ALTICK, R. D., *Punch: The Lively Youth of a British Institution*. Ohio: Ohio State University Press, 1997.
- ÁLVAREZ, G. O., "Integración regional e industrias culturales en el Mercosur: situación actual y perspectivas", en GARCÍA CANCLINI, N., y MONETA, C. (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, pp. 165-204.
- ÁLVAREZ, J. T., *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona: Ariel, 1989.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, F., *Del "contubernio" al consenso*. Barcelona: Planeta, 1985.
- ALVIRA, F., HORTER, K., PEÑA, M., ESPINOSA, L., *Partidos políticos e ideologías en España*. Madrid: CIS, 1978.
- ANTONINO, J., *El dibujo de humor*. Barcelona: CEAC, 1970.
- APARICI MARINO, R. y GARCÍA MATILLA, A., *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989, 2ª.
- ARCAS CUBERO, F., *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*. Málaga: Arguval, 1990.
 - (ed.), *Tiempo de cambio. Historia y memoria de la transición en Málaga*. Málaga: Fundación Unicaja, 2004.
- AREILZA, J. M., *Diario de un ministro de la Monarquía*. Barcelona: Planeta, 1977.
- ARISTÓTELES, *Poética*. (Edición preparada por Aníbal González Pérez). Madrid: Editora Nacional, 1984.
 - *Retórica*. (Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé). Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- ARIZMENDI, M., *El cómic*. Barcelona: Planeta, 1975.
- ARMADA, A., *Al servicio de la Corona*. Barcelona: Planeta, 1983.

- ATTARDO, S., *Linguistic theories of humour*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- AUBERT, P., y DESVOIS, J.-M. (eds.), *Presse et pouvoir en Espagne: 1868-1975*. Bordeaux: Maison des pays ibériques/Madrid: Casa de Velázquez, 1996.
- AZPILICUETA ALBIZU, J. A., *La tira humorística de prensa, análisis de una serie de 250 tiras de publicación semanal*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, 1999. Tesis doctoral inédita.
- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990.
- BALLESTEROS, A. y DUÉE, C., (coord.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2000.
- BAM-BHU, *El dibujo humorístico*. Barcelona: Leda, 1971, 4ª.
- BARBIERI, D., *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BARDIN, L., *Análisis de contenido*. Madrid: Akal, 1986.
- BARRERA DEL BARRIO, C., *Sin mordaza. Veinte años de prensa en democracia*. Madrid: Temas de hoy, 1995.
- BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988.
- BEINHAUER, W., *El humorismo en el español hablado. Improvisadas creaciones espontáneas*. Madrid: Gredos, 1973.
- BERGSON, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- BERNÁNDEZ RODAL, A., *El humor y la risa*. Cádiz: Fundación autor, 2001.
- BLAIR, W. y HILL, H., *America's humor. From "Poor Richard" to "Doonesbury"*. New York: Oxford University Press, 1978.

- BORDERÍA ORTIZ, E., LAGUNA PLATERO, A. y MARTÍNEZ GALLEGO, F. A., *Historia de la Comunicación Social. Voces, registros y conciencias*. Madrid: Síntesis, 1996.
- BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.
 - “El siglo de los caricaturistas”, en PORTELA SANDOVAL, F. J. y BOZAL, V. (coords.) *Historia del Arte*, 40. Madrid: Grupo 16, 1989.
- BRETON, A., *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- BROWN, J., “La sátira en América”, en *Culturas. Suplemento de La Vanguardia*. 26-II-2003, p. 3.
- BURGUERA NADAL, M. L. y FORTUÑO LLORENS, S., (eds.), *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.
- BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- CACIAGLI, M., *Elecciones y partidos en la transición española*. Madrid: CIS, 1986.
- CALVO SOTELO, L., *Memoria viva de la transición*. Barcelona: Plaza & Janés/Cambio 16, 1990.
- CAMOZZI BARRIOS, R., *Aproximaciones al humor*. Madrid: Endymion, 2001.
- CANTERO PASTOR, J. L., *El cómic: plástica y estética de un arte figurativo y cotidiano*. Madrid: Universidad Complutense, 1993. Tesis doctoral inédita.
- CAPDEVILA, C., “Bibliografia sobre humor i comunicació”, en *Trípodos*, Vol.1, número 13, Barcelona, 2002, pp. 85-92.
- CARABIAS, J., *El humor en la prensa española*. Madrid: Ediciones Castilla, 1973.

- “Caricature, Cartoon and Comic Strip”, *The New Encyclopedia Britannica*. Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 1993. Vol. 15, pp. 539-560.
- CARR, R., *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1991, 3ª.
- CARRILLO, S., *Memoria de la transición*. Barcelona: Grijalbo, 1983.
 - *Memorias*. Barcelona: Planeta, 1993.
- CASARES, J., *El humorismo y otros ensayos*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- CASASÚS, J. M., *Ideología y análisis de los medios de comunicación*, Barcelona: CIMS, 1998, 4ª.
- CASTELLANO, P., *Por Dios, por la patria y el Rey. Una visión crítica de la transición española*. Madrid: Temas de hoy, 2001.
- CASTILLO, J., “Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic”, en *El profesional de la información*, v. 13, n. 4, julio-agosto 2004, pp. 248-271.
- CEBRIÁN, J. L., *La prensa en la calle*. Madrid: Nuestra Cultura, 1980.
- CEBRIÁN HERREROS, M., *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Editorial Ciencia 3, 1992.
- CEMBRERO, I., “El artista más censurado. Bziz, una voz muy popular en Marruecos”, en *Domingo*, suplemento de *El País*, 22-VIII-2004, p. 12.
- CHAMPFLEURY, J., *Histoire general de la caricature*. Paris: Dentu, 1865-1888. 6 vols.
- CHARNEY, M., *Comedy high and low: an introduction to the experience of comedy*. New York: Oxford University Press, 1978.

- CHECA GODOY, A., *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1991.
- CHÚMEZ, CH. (dir.), "50 años de humor español" [coleccionable]. Madrid: *El Independiente Dominical*, 1990, 24 vols.
- CLARET, J., (ed.) *Por favor: una historia de la transición*. Barcelona: Crítica, 2000.
- COMA, J., *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los cómics*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
 - *Diccionario de los cómics. La edad de oro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1991.
 - *Los cómics. Un arte del siglo XX*. Madrid: Guadarrama, 1977.
- COMPANY, A., PONS, J. y SERRA, S., (eds.), *La comunicación audiovisual en la historia*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2003.
- CONDE MARTÍN, L., *Historia del humor gráfico en España*. Lleida: Milenio, 2002.
 - *Días de libros. Antología de humor gráfico y lectura 1978-2003*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004.
 - "El humor gráfico en la prensa española", en *Cuadernos de Periodistas. Revista de la Asociación de la Prensa de Madrid*. Núm. 5, abril 2005, pp. 113-123.
- CORREDOR MATEOS, J. y CADENA, J. M^a., *Apa*. Barcelona: Taber, 1970.
- COTARELO, R., (comp.), *Transición política y consolidación democrática. España (1975-1986)*. Madrid: CIS, 1992.
- CRESPO DE LARA, P. *La prensa en el banquillo. 1966/1977*. Madrid: Fundación AEDE, 1988.

- CRISTÓBAL TOMÁS, M. F., “El humor tendencioso. Análisis de las viñetas cómicas en la prensa diaria”, en VV. AA., *¿Informados o entretenidos?* Zaragoza: Zeta, 2000.
- CRUZ, J., “Peridis publica su libro de ‘Animalillos políticos’ con prólogo de los personajes caricaturizados”, en *El País*, 11-XII-1977, contraportada.
- DE BAECQUE, A., *La caricature révolutionnaire*. Paris: Presses du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988.
- DE LA TORRE, I., “El trazo y la palabra. Humorismo gráfico y estereotipos sociales de mujer”, en ORTEGA, M., DE LA TORRE, I. y SEBASTIÁN, J. (eds.), *Las mujeres en la opinión pública. Actas de las X Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*. Madrid: Universidad Autónoma, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1995.
- DESVOIS, J.-M., *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- DÍAZ, E., *Socialismo en España: el Partido y el Estado*. Madrid: Mezquita, 1982.
- DÍAZ BILD, A., *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 2000.
- DÍAZ NOSTY, B., *El déficit mediático. Donde España no converge con Europa*. Barcelona: Bosch, 2005.
 - (dir.), *Informe anual de la profesión periodística 2004*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid, 2004.
- DOMINGO, J. y MORENO, T. (coords.), *150 años de prensa satírica*. Madrid: Ed. Centro Cultural de la Villa, 1991.
- DONALD, D., *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*. New Haven: Yale University Press, 1996.

- DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- DORFMAN, A. y MATTELART, A., *Para leer al Pato Donald*. México: Siglo XXI, 1990, 30ª.
- ECO, U., *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1985, 8ª.
- *El descreído imaginario*. Chumy Chúmez. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Universidad de Alcalá, 2004.
- “El humor en la prensa.” *AEDE, Publicación de la Asociación de Editores de Diarios Españoles*, nº 15. Madrid, 1990.
- ELORZA, A., *Luis Bagaría: El humor y la política*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- *El País. Libro de Estilo*. Madrid: Ediciones El País, 1993, 9ª.
- *El País 20 años* [número extra de El País Semanal]. 5-V-1996.
- *El País de nuestras vidas (1976-2001)* [número extra de El País Semanal, 25º aniversario]. 6-V-2001.
- *El País 10.000* [suplemento especial]. 18-X-2004.
- ESPAÑOL, P., *Fer riure per televisió. Manual del guionista d'humor*. Barcelona: Columna, Visuàlia, 1994.
- ESPINET BURUNAT, F., “Memòria de la transició (1966-1979). Paraules introductòries a una cronologia arbitrària”, en *Revista HMiC*, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona, mayo de 2005 (<http://seneca.uab.es/hmic/index.html>).
- EVANS, H., *Diseño y compaginación de la prensa diaria*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- FARWELL, B., *The Charged Image. French Litographic Caricature 1816-1848*. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1989.

- FERNÁNDEZ, A., BARNECHEA, E. y HARO, J., *Historia del Arte*. Barcelona: Vicens-Vivens, 1995.
- FERNÁNDEZ BEAUMONT, J., *El lenguaje del periodismo moderno. Estilo y normas de redacción en la prensa de prestigio*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1987.
 - *Los libros de estilo en la prensa de prestigio (funciones de las normas de redacción de El País)*. Madrid: Universidad Complutense, 1988. Tesis doctoral.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C., *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia, 1995.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., "El humor en la literatura española" en *Obras Selectas*. Barcelona: Caro Raggio, 1979, pp. 21-49.
- FESTINGER, L. y KATZ, D. (comps.), *Los métodos de investigación social*. Barcelona: Paidós, 1992.
- FISAC SECO, J. y SÁNCHEZ DURÁ, N., *La caricatura política en la guerra fría: 1946-1963*. Valencia: Universitat de Valencia / Col·legi Major Rector Peset, 1999.
- FONTES, I., (sel.), *Humor y contestación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. Á., *El Parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya, Asociación de la Prensa de Madrid, 2004.
- FOSSATI, F., *Cosa leggere sui fumetti. Bibliografia e fumettografia*. Milano: Bibliografica, 1980.
- FRANCÉS, J., *El humorismo y los Salones de Humoristas*. Madrid: Mundo Latino, 1913;
 - *La caricatura española contemporánea*. Madrid: Sociedad General Española, 1915.

- *Los Salones de humoristas: su carácter, su significación, su evolución, sus consecuencias.* Madrid: Gráficas Gal, 1920.
- *El mundo ríe: la caricatura universal en 1920.* Madrid: Renacimiento, 1921.
- *El arte que sonríe y castiga. Humoristas contemporáneos.* Madrid: Ediciones Sucesores de Rivadeneyra, 1924;
- *La caricatura.* Madrid: Ibero-Americana, 1930.
- FRESNAULT-DERUELLE, P., "Lo verbal en las historietas", en VV. AA., *Análisis de las imágenes.* Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 182-205.
- *L'éloquence des images.* París: Presses Universitaires de France, 1993.
- FREUD, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente,* Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- FUENTES, J. F. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea.* Madrid: Síntesis, 1998.
- FUSTÉ GAMISANS, A., *Prensa humorística a Manresa, 1872-1936: catàleg de publicacions.* Barcelona: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1992. Tesis doctoral inédita.
- GAITÁN MOYA, J. A., *Historia, comunicación y reproducción social en la transición española. Las expresiones generales y universales de la representación del acontecer en un diario de referencia dominante, El País, 1976-1981.* Madrid: Universidad Complutense, 1991. Tesis doctoral inédita.
- GAITÁN MOYA, J. A. y PIÑUEL RAIGADA, J. L., *Técnicas de investigación en Comunicación Social. Elaboración y registro de datos.* Madrid: Síntesis, 1998.

- GALÁN, D., *¿Reírse en España? El humor español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- GAMONAL TORRES, M. Á., *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada: Excma. Diputación provincial, 1983.
- GARCÍA, M., *Diseño y remodelación de periódicos*. Pamplona: Eunsa, 1983.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., et al., *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea / CEES Ediciones, 2000.
- GARCÍA GALINDO, J. A., "Periodismo y política en la España de la transición", en *Revista de Extremadura*, núm. 10, 1993, p. 21-31.
 - *Prensa y sociedad en Málaga (1875-1923)*. Málaga: 1995.
- GARCÍA MERCADAL, J., *Antología de humoristas españoles. Del siglo I al XX. Con prólogo, notas e índice y un apéndice sobre el humorismo en la prensa española*. Madrid: Aguilar, 1964, 3ª.
- GARCÍA QUIRÓS, R. M., *El humorismo gráfico en Asturias*. Avilés: Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1990.
- GARRIDO CONDE, M. T., *La prensa satírica en Sevilla durante el siglo XIX: estudio monográfico del periódico "El Tío Clarín"*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, 1999. Tesis doctoral inédita.
- GASCA, L., *Los cómics en España*. Barcelona: Lumen, 1969.
- GASCA, L. y GUBERN, R., *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1991.
- GASCH, S. y PERUCHO, J., *Papitu*. Barcelona: Taber, 1968.
- GAUMER, P. y MOLITERNI, C., *Diccionario del cómic*. Barcelona: Larousse, 1996.

- GEORGE, M. D., *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*. New York: Walter & Company, 1967.
- GIRONÉS, J. M., *La política española entre el rumor y el humor*. Barcelona: Nauta, 1974.
- GODFREY, R., *English Caricature. 1620 to the Present: Caricaturists and Satirists, their Art, their Purpose and Influence*. London: Victoria and Albert Museum, 1984.
- GOLDSTEIN, R. J., *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*. Kent: Kent State University Press, 1989.
 - “The persecution and jailing of political caricaturist in nineteenth-century Europe (1815-1914)”, en *Media History*, Vol. 9, nº 1, abril 2003, pp. 19-45.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- GÓMEZ MELENCHÓN, I., “Fernando Krahn. Humanización de la política”, en *Culturas. Suplemento de La Vanguardia*. 26-II-2003, p. 4.
- GÓMEZ MOMPART, J. L. y MARÍN OTTO, E. (eds.), *Historia del periodismo universal*. Madrid: Síntesis, 1999.
- GÓMEZ MOMPART, J. L. (ed.), *Metodologías para la Historia de la Comunicación Social*. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma, 1996.
 - “El cómic como medio de comunicación popular: la experiencia de *Butifarra!*”, en VIDAL BENEYTO, J. (ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*. Madrid: CIS, 1979, pp. 509-517.
- GOMIS, L., *El medio media: la función política de la prensa*. Madrid: Seminarios y ediciones, 1974.
 - *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

- GONZÁLEZ GUERRA, F., *El humor gráfico en Canarias: apuntes para una historia (1808-1998)*. Las Palmas: Cabildo insular de Gran Canaria, 2003.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A., *El espot publicitario. La metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Groupe µ, *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GUBERN, R., *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1979.
 - *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1988, 2ª.
 - *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994, 3ª.
- GUIRAL, A., *Cuando los cómics se llamaban tebeos*. Barcelona: El Jueves ediciones, 2005.
- GUTIÉRREZ LOZANO, J. F., y SÁNCHEZ ALARCÓN, I., “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”, en *Revista HMiC*, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona, mayo de 2005 (<http://seneca.uab.es/hmic/index.html>).
- HALL, R., *El dibujo humorístico*. Barcelona: Parramón, 1999.
- HERNÁNDEZ CAVA, F., “La realidad sin tramas”, en *El Cultural*, 24-4-2002, pp. 8-9.
- HOBBS, T., *Leviatán* (traducción, prólogo y notas de Carlos Mellizo). Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- *Humor gráfico español del siglo XX*. Madrid: Salvat/Alianza, 1970.
- HUNEEUS, C., *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España*. Madrid: CIS, 1985.

- IGLESIAS BERZAL, M., "ABC y Antonio Mingote en el cambio democrático (1975-1978)", en *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*. 2001, 16/1 (45), pp. 108-126.
- IMAZ, V., "Las mujeres y el humor", en ORTEGA, M., DE LA TORRE, I. y SEBASTIÁN, J. (eds.), *Las mujeres en la opinión pública. Actas de las X Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer*. Madrid: Universidad Autónoma, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1995.
- IMBERT, G. y VIDAL BENEYTO, J., (coords.) *El País o la referencia dominante*. Madrid: Mitre, 1986.
- IMBERT, G., *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: Akal, 1990.
- JOLIE, M., *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca, 1999.
- KANT, I., *Crítica del juicio* (edición y traducción de Manuel García Morente). Madrid: Espasa 1997.
- KENNEY, E. K. y MERRIMAN, J. M., *The Pear: French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature*. South Hadley, Massachusetts: Mount Holyoke College Art Museum, 1991
- KERR, D., *Caricature and French Political Culture 1830-1848: Charles Philipon and the Illustrated Press*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- KAYSER, J., *El diario francés*. Barcelona: A.T.E., 1982.
- *La Codorniz*. Madrid: Aguilar, 2001. 8 tomos.
- "La comunicación del humor". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 7. Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- LAGUNA PLATERO, A., "El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social", en

Revista Científica de Información y Comunicación. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 111-129.

- LAIGLEISA, J. A. de, *El arte de la historieta*. Madrid: Doncel, 1964.
- LANGLOIS, C., *La caricature contre-révolutionnaire*. Paris: Presses du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988.
- LARA, A., *El apasionante mundo del tebeo*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1968.
 - “La sátira gráfica”, *El País*, 21-IX-1976, p. 23.
- LARREULA I VIDAL, E., *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- LETHÈVE, J., *La caricature sous la IIIe République*. Paris: Armand Colin, 1986.
- LINDO, A., *La aventura del cómic*. Madrid: Doncel, 1975.
- LINZ, J. J. et al., *Informe FOESSA sobre el cambio político en España, 1975-1981*. Madrid: Euramérica, 1981.
- LLADÓ F., *Los cómics de la transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona: Glénat, 2001.
- LLERA RUIZ, J. A., “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 9-10, 1998-1999, pp. 281-293.
 - “Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea”, en *Revista de Literatura*, nº 126, Madrid: CSIC, Instituto de la Lengua Española, 2001, pp. 461-476.
 - “Una historia abreviada de la prensa satírica en España: desde *El Duende Crítico de Madrid* hasta *Gedeón*”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 9, 2003, pp. 203-214.
 - *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*. Madrid: Instituto de la Lengua Española, 2003.

- *Lo mejor de Hermano Lobo*. Madrid: Temas de hoy, 1999.
- LÓPEZ-ARANGUREN, E., “El análisis de contenido”, en GARCÍA FERRANDO, M., IBÁÑEZ, J. y ALVIRA, F. (comp.), *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza, 1996.
- LÓPEZ ARANGUREN, J. L., “*El País* como empresa e ‘intelectual colectivo’”, en *El País*, 7-VI-1981, p. 11.
- LÓPEZ NIETO, L., *Alianza Popular: estructura y evolución electoral de un partido conservador (1976-1982)*. Madrid: CIS, 1988.
- LÓPEZ PINTOR, *La opinión pública española del franquismo a la democracia*. Madrid: CIS, 1982.
- LÓPEZ RUIZ, J. M., *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*. Madrid: Compañía Literaria, 1995.
- LÓPEZ SOCASSAU, F., *Diccionario básico del cómic*. Madrid: Acento Editorial, 1998.
- LUJÁN, N., *El humorismo*. Barcelona: Salvat, 1973.
- MACEDO DE SOUSA, O., *Historia del humor gráfico en Portugal*. Lleida: Milenio, 2002.
- MARÍN, X., *Humor líquido, o caso galego*. Fene: Museo do Humor/Concello de Fene, 2000.
- MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 2000. 10ª.
- MARTÍN, A., *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glenat, 2000.

- *Los inventores del cómic español: 1873-1900.* Barcelona: Planeta De Agostini, 2000.
- MARTIN, L., *Le Canard Enchaîné ou les fortunes de la vertu. Histoire d'un journal satirique 1915-2000.* Paris: Flammarion, 2001.
- MARTÍN VILLA, R., *Al servicio del Estado.* Barcelona: Planeta, 1984, 4ª.
- MASOTTA, O., *La historieta en el mundo moderno.* Barcelona: Paidós, 1989.
- MATTELART, A., *Historia de las teorías de la comunicación.* Barcelona: Paidós, 1997.
- MEDINA, L.E., *Comunicación, humor e imagen.* México: Trillas, 1992.
- *Memoria de la transición.* Madrid: Diario El País S. A., 1995.
- MERINO, A., *El cómic hispánico.* Madrid: Cátedra, 2003.
- MOIX, R. T., *Cómics. Arte para el consumo y formas pop.* Barcelona: Llibres de Sinera, 1968.
- MOLES, A., *La imagen. Comunicación funcional.* México D. F.: Trillas, 1991.
- MONTABES PEREIRA, J., *La prensa del Estado durante la transición política española.* Madrid: CIS, 1989.
- MORAL, F., *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000.* Madrid: CIS, 2001.
- MORALES, F. M., *Recursos de humor en el periodismo de opinión. Análisis de las columnas periodísticas "Escenas políticas" (1987).* Madrid: Universidad Complutense, 1991. Tesis doctoral inédita.
- MORÁN, G., *El precio de la transición.* Barcelona: Planeta, 1991.
- MOREIRO, J. y PRIETO, M., *La Codorniz. Antología (1941-1978).* Madrid: EDAF, 1999.

- *El humor en la transición. Diciembre 1973 - diciembre 1978.*
Madrid: EDAF, 2001.
- MORIN, V., "El dibujo humorístico", en VV. AA., *Análisis de las imágenes.* Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 136-163.
- MORODO, R., *Los partidos políticos en España.* Madrid: Labor, 1979.
- MUÑIZ HERNÁNDEZ, L., *El sentido del humor y la comunicación: diálogo y comprensión.* Madrid: Universidad Complutense, 1997. Tesis doctoral inédita.
- MYERS, R. y HARRIS, M., *Censorship and the control of print in England and France. 1600-1910.* Winchester: St Paul's Bibliographies, 1992.
- NASH, W., *The language of humour. Style and technique in comic discourse.* Essex: Longman, 1994.
- NAVARRO, P. y DÍAZ, C., "Análisis de contenido", en DELGADO, J. M. y GUTIERREZ, J. (coords.) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales.* Madrid: Síntesis, 1995.
- NEBIOLO, G., CHESNEAUX, J. y ECO, U., (eds.) *Los cómics de Mao.* Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- OLMOS, V., *Historia del ABC. 100 años claves en la Historia de España.* Barcelona: Plaza & Janés. 2002.
- ORIGA, G., *Enciclopedia del fumetto.* Milán: Ottaviano, 1977.
- OSORIO, A., *Trayectoria de un ministro de la Monarquía.* Barcelona: Plantea, 1980.
- PANOFISKY, E., *Estudios sobre iconología.* Madrid: Alianza, 1992.
- PARRAMÓN, J. M^a. y BLASCO J., *Cómo dibujar historietas.* Barcelona: Parramón, 1984.
- PARTON, J., *Caricature and Other Comic Art in All Times and Many Lands.* London: 1878.

- PASTECCA, *Dibujando caricaturas*. Barcelona: CEAC, 1990.
- PATTEN, R.L., *Cruikshank's Life, Times, and Art*. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press, 1992/1996. 2 vols.
- PELÁEZ MALAGÓN, J. E., *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000.
- PELTA RESANO, R., "La mirada ácida: humoristas libertarios españoles en el semanario CNT de Francia", en ALTED VIGIL, A. y AZNAR SOLER, M. (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Salamanca: AEMIC-GEXEL, 1998, pp. 453-464.
- PELTZER, G., *La práctica del periodismo iconográfico*. Madrid: Rialp, 1991.
- PEÑALVA ABRISQUETA, J. L., *El humor en los medios de comunicación*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2003.
- PEÑAMARÍN, C., "El humor gráfico y la metáfora polémica", en *La Balsa de la Medusa*, nº 38-39, 1996, pp. 107-132.
 - "La imagen dice no. Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico", en *La Balsa de la Medusa*, nº 41-42, 1997, pp. 91-127.
 - "El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática", en *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid: 2002, núm. 7, pp. 351-380.
- PÉREZ BASURTO, A., *Historia del humor gráfico en México*. Lleida: Milenio, 2001.
- PÉREZ GARCÍA, A., *El dibujo de humor es cosa seria*. Barcelona: Ediciones B, 1990.

- PÉREZ GONZÁLEZ, (PERIDIS), J. M., *Los animalillos políticos de Peridis. El año de la transición*. Madrid: Prisa, 1977.
 - *De la Constitución al Golpe: Peridis 2*. Madrid: 1981.
 - *Del Golpe al cambio*. Madrid: 1982.
 - *Peridis, 1982-1995. Confianza y sin fianza*. Madrid: El País Aguilar, 1996.
- PGARCÍA, *La Codorniz declara la guerra a Inglaterra*. Madrid: EDAF, 1999.
- PICÓN, J. O., *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid: Establecimiento tipográfico Caños, 1, 1877.
- PINTO LOBO, M^a. R., *La influencia del humor en el proceso de comunicación*. Madrid: Universidad Complutense, 1992. Tesis doctoral inédita.
- PINTOR IRANZO, I., "Humor, arsenal", en *Culturas. Suplemento de La Vanguardia*. 26-II-2003, pp. 2-3.
- PIRANDELLO, L., *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- PIZARROSO QUINTERO, A. *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*, Eudema, Madrid, 1993, 2^a.
 - (coord.), *Historia de la prensa*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1994.
- PRAGGER, A., *The Mahogany Tree. An Informal History of Punch*. New York: Hawthorn Books, 1979.
- PREGO, V., *Así se hizo la Transición*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.
 - *Diccionario de la Transición*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

- “Publicidad y humor”. *El Publicista. De la publicidad, la comunicación y el marketing*, nº 100. Madrid: Editora de Publicaciones Especializadas, 2004.
- RAMÍREZ, J. A., *La historieta cómica de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
 - *El “comic” femenino en España: Arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
 - *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1981, 2ª.
- RASKIN, V., *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: Reidel, 1985.
- Real Academia de la Historia, *Veinticinco años de reinado de S. M. Don Juan Carlos I*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- REBÉS, M. D. y GARCÍA PAVÓN, F., *España en sus humoristas, 1885-1936*. Madrid: Taurus, 1966.
- RICHTER, J. P., *Introducción a la estética* (edición a cargo de Pedro Aullón). Madrid: Verbum, 1991.
- ROCA, J., y FERRER, S., *Humor político en la España contemporánea*. Madrid: Cambio 16, 1977.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Á., *Transición política y consolidación constitucional de los partidos políticos*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989.
- ROSS, A., *The language of humour*. London: Routledge, 1999.
- RUBIO CREMADES, E., “La publicación de *La Risa* en el contexto de la prensa satírica y festiva de la primera mitad del siglo XIX”, en MONTESA, S., (dir.) *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2003, pp. 93-115.

- RUIZ COLLANTES, F. X., *La imagen para reír. Semiótica del humorismo y la comicidad con la imaginería periodística*. Barcelona: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1986. Tesis doctoral inédita.
- SÁIZ, M. D., *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1996.
- SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA DEL BARRIO, C., *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1992.
- SANTAMARÍA, J., *Transición a la democracia en el sur de Europa y América Latina*, Madrid: CIS, 1982.
- SATUÉ, E., *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Forma, 1997.
- SCOLARI, C. A., *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- SEOANE, M. C., *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1996.
- SEOANE, M. C. y SÁIZ, M. D., *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1998.
- SEOANE, M. C. y SUEIRO, S., *Una historia de El País y del Grupo Prisa. De una aventura incierta a una gran industria cultural*. Barcelona: Plaza & Janés, 2004.
- SIERRA BRAVO, R., *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios*. Madrid: Paraninfo, 1999, 13ª.
- SOLÀ DACHS, LI., *L'Humor català. Un segle d'humor català*. Barcelona: Bruguera, 1978.
 - *L'Humor català. La premsa humorística*. Barcelona: Bruguera, 1979.
 - *En Patufet: antología*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2003.

- STEIMBERG, Ó., “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Signo y seña*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- TAMAGNE, F., “Caricatures homophobes et stéréotypes de genre en France et en Allemagne: la presse satirique, de 1900 au milieu des années 1930”, en *Le Temps des Médias*. París: Nouveau Monde Éditions, 2003, pp. 42-53.
- TEZANOS, J. F., COTARELO, R., DE BLAS, A., (eds.), *La transición democrática española*, Madrid: Sistema, 1993.
- THARRATS, J., “De l’humor: apunts des d’una experiència personal-professional”, en *Trípodos*, nº 13, 2002, pp. 63-83.
- TORRES, I., *Historia del humor gráfico en Venezuela*. Lleida: Milenio, 2003.
- TORRES I PLANELLS, S., *La figura de Josep Costa Ferrer “Picarol” i la il·lustració gràfica política a Catalunya de 1900 a 1936*. Barcelona: Facultad Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997. Tesis doctoral inédita.
- TORRES SÁNCHEZ, M^a. Á., *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- TOUTAIN, F., “Del sentit de l’humor com a sentit comú”, en *Trípodos*, nº 13, 2002, pp. 9-22.
- TRILLO, C., y SACCOMANNO, G., *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Record, 1980.
- TUBAU, I., *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona: Mitre, 1987.
- TUÑÓN DE LARA, M., (dir.), *La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1986.

- TUSELL, J. y SOTO, Á., *Historia de la transición (1975-1986)*. Madrid: Alianza, 1996.
- UMBRAL, F., "El español y *El País*", en *El País*, 14-VII-1986, p. 11.
- VADILLO, J. C., *Jacques Tardi: la conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*. Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, 2000.
- VALENZUELA, J., "Argelia tras el vendaval", en *El País Semanal*, 15-XII-2002, pp. 52-64.
- VALERO GARCÉS, C., "El dibujo gráfico y la caricatura en la URSS", en *Quevedos, Revista de información sobre humor gráfico de la Fundación General de la Universidad de Alcalá*, núm. 18, diciembre 2003, pp.18-20.
- VALLS VICENTE, M^a Á., *La caricatura valenciana en la II República (1931-1939)*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S., *Los cómics del franquismo*. Barcelona: Planeta, 1980.
- VIGARA TAUSTE, A. M., *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1994.
- VILLAFÁÑE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1992.
- VILLANUEVA NIETO, C., *Mingote, punto y aparte*. Málaga: Grupo Editorial 33, 2002.
- VIVES, J., *Dibujemos cómics*. Barcelona: Labor, 1986.
- VV. AA., *El lenguaje de la imagen. Cartel, cómic, cine, tv*. Valencia: Edimag, 1976.
- VV.AA., *French Caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Los Angeles: Grunwald Center for the Graphic Arts University of California, 1988.

- VV. AA., *Veinte años de cómic*. Barcelona: Vicens Vives, 1993.
- VV. AA., *Tebeos: los primeros cien años*. Madrid: Biblioteca Nacional, Anaya, 1996.
- VV. AA., *En el aire. 75 años de radio en España*. Madrid: Promotora General de Revistas, 1999.
- VV. AA., *Crónica de un sueño. Memoria de la transición democrática en Andalucía (1973-1983)*. Málaga: Comunicación y Turismo S. L./El País S.A., 2000.
- VV. AA., *Humor y Ciencias Humanas: actas del I Seminario Interdisciplinar sobre "El humor y las Ciencias Humanas"*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones/Fundación Municipal de Cultura, 2002.
- VV. AA., *Antonio Mingote. 50 años en ABC*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Centro Cultural de la Villa, 2003.
- VV. AA., *25 años de libertad de expresión*. VII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra/AHC, 2004. [CD-Rom].
- VV. AA., *11-M. Las viñetas en la prensa*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2005.
- WECHSLER, J., *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*. London: Thames & Hudson, 1982.
- WIMMER, R. D. y DOMINICK, J. R., *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. (Traducción de José Luis Dader). Barcelona: Bosch, 1996.
- YATES, N. W., *The American Humorist. Conscience of the Twentieth Century*. Ames, Iowa: The Iowa State University Press, 1967.
- YUS RAMOS, F., *La interpretación y la imagen de masas: modelo pragmático aplicado al cómic*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997.

- YZAGUIRRE, P. de, “El sexismo de *El País* y el sexismo del país”, en *El País*, 13-III-1977, p. 20.
- ZIV, A. y DIEM, J. M., *El sentido del humor*. Bilbao: Deusto, 1993.
- ZUNZUNEGUI, S., *Mirar la imagen*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1985.
 - *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 1992, 2ª.

Recursos electrónicos

- ABREU, C., “Periodismo iconográfico” (capítulos I a X) en *Revista Latina de Comunicación Social*, números 28 a 45, La Laguna (Tenerife), 2000-2001.
(<http://www.ull.es/publicaciones/latina/>)
- BARRERO, M., “Humor gráfico en la prensa española del siglo XXI”, en *Tebeosfera*, nº 9, noviembre 2002.
(<http://www.tebeosfera.com/Seccion/NSST/06/HumorGrafico.htm>).
- “La historieta y el humor gráfico en la Universidad. Trabajos académicos”, en *Tebeosfera*, nº 8, marzo 2002.
(<http://www.tebeosfera.com/Seccion/NSST/03>).
- *Caroline and Erwin Swann Collection of Caricature and Cartoon*. División sobre humor gráfico dentro de la Biblioteca del Congreso de EE.UU.
(http://www.loc.gov/rr/print/coll/230_swan.html)
- *CartoonHub. Website of the Centre for the Study of Cartoons and Caricature*. Universidad de Kent, Canterbury, Reino Unido.
(<http://library.kent.ac.uk/cartoons/>).
- *Centre Belge de la bande dessinée*.
(<http://www.brusselsbdtour.com>)

- *Comic Art Collection Home Page*. Universidad de Michigan, EE.UU.
(<http://www.lib.msu.edu/comics/index.htm>).
- *Great Caricatures. History, Art & Humor*. Museo virtual con artículos y material digitalizado de los grandes maestros de la caricatura británica y francesa del XIX.
(<http://www.greatcaricatures.com>).
- HERNÁNDEZ. R., “Viñetas latinoamericanas y cubanas”, en *Tebeosfera*, nº 9, noviembre 2002.
(<http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Humor/Cuba.htm>.)
- Museo de la Caricatura Severo Vaccaro. Principal institución dedicada a la conservación y difusión del humor gráfico en Argentina.
(<http://severovaccaro.sitio.net>).
- *Political cartoons. Selected bibliography*. Wake Forest University, Communication Department.
(<http://www.wfu.edu/~louden/Political%20Communication/Bibs/PolCartoons.htm>).
- *The Comics Scholarship Annotated Bibliographies*.
(<http://www.comicsresearch.org>)
- Web institucional de la conmemoración del 25 aniversario de la Constitución Española. Enlace que recoge algunas de las viñetas publicadas con motivo del referéndum y la aprobación de la Constitución en los principales diarios nacionales.
(<http://www.constitucion.es/humor/index.html>).
- “WittyWorld’s Research on Censorship”. *WittyWorld International Cartoon Center*.
(<http://www.wittyworld.com/cnsrshp.html>).

ENTREVISTA A MÁXIMO SAN JUAN

Alcalá de Henares, 5 de julio de 2004

*I. El humor gráfico en la prensa ayer y hoy. Cambios y permanencias.
(Comienzos, relación con la empresa, límites en la práctica de su trabajo)*

- ¿Cuándo y cómo comienza su trayectoria como dibujante?

- ¿Cuándo y cómo...?, pues no sé... a mi me parecía que hacer un chiste era una cosa difícilísima, casi imposible, pero así como en broma pues hice algunos dibujos y los mandé a revistas que había: a *La Codorniz*, a..., a todas las revistas habidas y por haber, y de pronto pues así como en broma se publicaron algunas, y seguí haciendo y, bueno, llega un momento en el que empiezas a notar que eso produce unos rendimientos aunque sean pequeños (risas) y que casi puedes vivir de ese asunto y hasta ahora.

- ¿Dónde fue publicado el primer dibujo?

- El primer dibujo yo creo que se publicó en una revista que se llamaba *Don José*, que dirigía Mingote y después en muchas revistas...

- Tras *Don José* va pasando por numerosas publicaciones: *Arriba*, *Pueblo*, *Triunfo*, *Por favor*, *La Codorniz*...

- He colaborado como en 40 ó 50 revistas. Pues sí, después de *Pueblo* estuve en *La Vanguardia* también, y antes, en *El Correo Catalán*. En *La Vanguardia* hacía una sección que se llamaba "A dos aguas" -como los tejados-, y es que era un texto y un dibujo. Y en *El Correo Catalán* escribía y aquello fue compatible... vamos, al mismo tiempo que estaba en *Pueblo*. Y luego cuando me fui de *Pueblo* fue cuando empecé a colaborar en *La Vanguardia* hasta que salió *El País*.

- Entonces, ¿cómo llega justamente la oportunidad de la viñeta diaria en *El País*?

- Pues porque yo había coincidido..., bueno, en primer lugar había coincidido con Juan Luis Cebrián en *Pueblo* hacía tiempo: él se había ido de director de *Informaciones* y habíamos perdido ya mucho el contacto. Bueno, pues porque supongo, según me han dicho, hubo unas reuniones y discusiones y decidieron llamarme. O sea, ¿por qué me llamaron? pues no lo sé.

- **Pero, ¿exactamente hacia cuándo? Porque el proyecto de *El País* tarda mucho en cuajar...**

- Bueno, el proyecto de *El País* estaba pensándose durante dos o tres años, pero cuando se empezó ya a hacer números ceros porque ya iba a salir, hubo tres meses de números ceros, a mi me llamaron y me dijeron vas a tener que hacer un dibujo que no va a salir pero... para probar y todo. Entonces hice un dibujo, me llamaron por teléfono y me dijeron, bueno, no hagas más porque no tiene sentido, en fin, la información que hacemos hay que hacerla para el periódico pero obligarte a hacer un dibujo para el periódico durante tres meses para no salir es demasiado. Así que... me dijeron, dentro de tres meses te llamaremos para que hagas ya el definitivo. Y hasta ahora.

- **¿Qué recuerda de la acogida de la viñeta esos primeros años, en un periódico, además, tan esperado?**

- Pues por contradictorio que parezca o por extraño que parezca o por raro que parezca, yo creo que la respuesta que tenía con respecto a otras cosas al margen del periódico....vamos a ver: la máxima popularidad pública, digamos, yo creo que la he tenido en la época de *Pueblo* en el que estuve diez años y sin embargo en *El País* he recibido como, digamos..., correspondencia a eso... pues privadamente mucha y públicamente ninguna. O sea, para mi extrañeza, -yo pensaba también que hacer una cosa en un periódico como *El País*, pues que eso iba a ser muy bueno desde el punto de vista de la resonancia pública-, creo que no ha tenido ninguna resonancia pública y sólo alguna privada.

- Pero en aquel momento algunas viñetas causaron polémica. Recuerdo ahora una, cuando se iba a celebrar el referéndum para la Constitución. Se publicó una viñeta dedicada a Fernando Savater contra la abstención y esa sí que ocasionó incluso cartas al director...

- Bueno, con Savater sí ha habido algunas veces ese tipo de correspondencia. Siempre él hacia mí de manera un tanto insultante. Y yo también alguna vez me he cruzado alguna carta pública con él... pues, bueno..., creo que con sentido del humor pero... (ríe) en fin... bueno, habría que agradecerle a Savater que se haya metido conmigo porque es mejor que el ninguneo.

- ¿Podría decirse que la consideración que otorgó desde un principio el periódico a su viñeta abrió un camino nuevo para el humor gráfico en la prensa española?

- Bueno yo creo que... la consideración del dibujo como parte de las páginas de opinión y como algo que había que destacar tipográficamente, se hizo por primera vez en el diario *Pueblo* y es cuando a mí me llamó Emilio Romero. Entonces me dijo: "no sólo esto se va a pagar con una dignidad que no se había pagado hasta ahora sino que eso va en la tercera página que es donde van las colaboraciones más importantes y los editoriales". Y esto no ocurría entonces en ningún periódico, incluso en el *ABC*, el dibujo de Mingote -que sería muy estimado, como es lógico-, pues si era de deportes salía en las páginas de deporte, si era de Madrid salía en las páginas municipales, etc. Y en *Pueblo* empezó a salir de esa manera. Cuando salió *El País*, ya existía esa... esa reciente tradición de que saliese en buenas páginas, cosa que también había ocurrido antes de la guerra: en *El Sol*, Bagaría publicaba sus dibujos en primera página.

- ¿Recuerda sus principales temas de preocupación en aquellos años de la transición?

- Una cosa que a mí siempre me ha preocupado mucho: creo que el formato modifica a veces el contenido... no es igual publicar un dibujo pequeñito que

un dibujo más grande. Entonces en el plan de... la diagramación del periódico concebía la viñeta esta o el dibujo a dos columnas y yo dije que si no era a tres, no me interesaba. A dos ya me parecía como que había que ser miniaturista chino, porque, además, yo los hago como cuatro veces más grande de lo que luego sale.

- **De todas maneras siempre ha sido de un solo cuadro. Nunca ha querido hacer algo narrativo...**

- No. Es que creo que no sé hacerlo.

- **En cierto periodo, combinó los dibujos con colaboraciones escritas, pero dejó de hacerlo...**

- Sí, sobre todo en *Pueblo*, y en *El País* en la primera época hice una cosa los domingos que se llamaba "Historias inventadas", que eran textos. Eran sobre temas políticos y con personajes de actualidad pero eran absolutamente unos inventos literarios, digamos.

- **¿Por qué dejó de hacerlos?**

- Pues no recuerdo bien por qué dejé de hacerlos, pues no lo sé, sería un...ah... yo creo que porque uno de ellos... sí, o sea, recuerdo que uno de ellos era Franco que se retira a Yuste o algo así....o no....era...el que se retira a Yuste era Arias y hay otro, que me parece que ese es el que no se publicó por no sé qué motivo, ahí hubo una interrupción, que era una entrevista a Franco muerto en El Pardo. Entonces alguien dijo que sí, pero, que por qué no se había hecho eso estando vivo, y entonces, yo: "estando vivo no se había hecho sencillamente porque estaba prohibido".

- **Precisamente eso entronca con lo que le quería preguntar: de aquellos años a hoy, con los cambios en la prensa, en el clima político, en la propia empresa, ¿ha afectado eso a su libertad para hacer el trabajo?**

- Bueno... yo me he comportado siempre como si la libertad fuese total, lo cual me ha costado no publicar algunos dibujos y que me hayan cambiado alguna palabra en algún pie y... —con eso me estoy refiriendo a la época de la dictadura—. En la época en cuanto a lo que se refiere a *El País*... nunca me

han censurado ningún dibujo, nunca han cambiado nada de nada y... eso en veintitantos años. Y entonces yo estaba muy contento pensando que era el único periódico del mundo donde no se ejercía ningún tipo de censura, ni tampoco yo asisto a ninguna reunión previa, ni tengo ninguna relación de qué hay que hacer, o sea yo tengo la total libertad de elección del tema. Hasta que el año pasado hubo dificultades para publicar unos dibujos de verano y entonces pensé que nada es perfecto...

- ¿Se refiere a las mujeres desnudas?

- Sí, pues eso se consideró que tenía lectores y lectoras furibundos que protestaban, considerándolo poco menos que pornografía, y claro, a mí no me importa lo que puedan pensar cuatro señores que escriben una carta o tal, pero sí me importa lo que opina el periódico dando razones a esas cuatro personas y, bueno, pues esa es la única... el único tropezón que he tenido con este asunto y que me produjo un cierto dolor.

- Pasando a otras cuestiones, su trabajo tiene la peculiaridad, rara en la prensa española, de no militar en una opción, sino que critica un poco a todo y a todos con esa libertad...

- Bueno, yo es que creo que... indudablemente tienes unas ideas políticas determinadas, generales, que puede ser más de derechas o más de izquierdas, o tal. Yo creo que después de haber hecho varios miles de dibujos, pues saber si eres progresista o reaccionario, o saber si eres de derechas o de izquierdas, pues, o muy mal lo has hecho, o tiene que haberse transparentado. Ahora, otra cosa es pertenecer nominalmente a un partido, eso me parece peligroso, no sólo para un dibujante o para un opinador, sino para un periodista simple, porque siempre el partido... estarás obligado por lealtad al partido a cierta disciplina y esa disciplina es incompatible con tu libertad de actuación. Entonces creo que... ser periodista, -igual que ser militar tiene la limitación de que no puedes opinar de política porque eres el depositario de las armas, tienes el monopolio de su uso y entonces no tienes una libertad que tienen los demás que es opinar de política-, pues un

periodista tiene todas esas libertades, menos quizá, o no debería tener, la de ser afiliado a un partido. Es verdad que hay periodistas afiliados, señores, por ejemplo, como Vázquez Montalbán que ha hecho compatible ser afiliado a un partido con una libertad que yo supongo total, pero eso sería la excepción. Sería un ejemplo en ese sentido.

II. Aspectos particulares del autor. (Método de trabajo, técnicas, géneros. Maestros e hitos del humor gráfico)

- Ya pasando a aspectos de método de trabajo. Exactamente, ¿cuál es la mecánica habitual en cuanto a lugar, hora, técnica, entrega del original?

- Sí, yo tengo una hora a la que puede venir o a la que suele venir el motorista del periódico o lo que sea, que empezó siendo a las siete de la tarde y ahora cada vez viene más pronto, así como a las cinco. También me permito el lujo a veces de llamar por teléfono y decir “ven más tarde” o “si no te importa venir dentro de media hora”... o porque cambio de idea o porque me estoy repitiendo o porque he tenido otras cosas que hacer.

- ¿No tiene hora fija para sentarse y pensar?

- No, soy muy flexible en ese sentido. Para esto, pues no soy demasiado metódico y sé que lo tengo que hacer antes de ese tiempo o que a veces tengo a lo mejor alguna cosa reservada por si acaso, pero generalmente lo suelo hacer en el día, prefiero hacerlo por la mañana y... pero a veces lo hago por la tarde.

- ¿Siempre fue así? Por ejemplo, al principio, cuándo empezó el periódico, ¿nunca pisó la redacción?, ¿siempre con mensajeros?

- No, nunca he trabajado en la redacción. Creo que... bueno, es que hay dos formas de ejercer esto ¿no? Esto que decía Batllori⁵¹⁵ ahora de ir a la redacción y tal...o por ejemplo lo que hace Peridis. Peridis, tiene la misma

⁵¹⁵ Se refiere al humorista gráfico de *La Vanguardia* Toni Batllori que prefiere realizar su tira diaria en la propia redacción, inspirándose en los comentarios de los propios periodistas sobre las noticias del día. De modo parecido trabaja también por ejemplo el dúo formado por Gallego y Rey.

libertad que yo, total, para hacer lo que quiere, pero él está en un acuerdo con el periódico, que hace una tira sobre un tema que mandan, el periódico o que a él le gusta más, no sé, si él... me supongo que también podrá elegir el tema. Entonces ahí hay una labor... pero a mí desde que me llamaron ya me dijeron que yo podía tratar la actualidad o no tratarla, seguirla fielmente o no seguirla, me dieron una facilidad de hacer lo que me diese la gana.

- Entonces, la mecánica de trabajo...

- Sí, habitualmente, veo los periódicos primero y después intento hacerlos [los dibujos] y otras veces no los he hecho y los hago por la tarde. Y también me he dado cuenta de que hay algún tipo de dibujos o ideas que son más intemporales y es muy fructífero, por lo menos para mí, la noche. Quiero decir, cuando la ciudad se queda en silencio y tal, me da la sensación de que si tuviera que hacer un trabajo que no fuese de actualidad y no fuese en los periódicos, trabajaría de noche.

- Y sobre el dibujo, pese a que es un autor de constantes que le hacen inconfundible: los monolitos, las fórmulas, o Dios, por ejemplo...

- Bueno, la verdad es que más que un recurso, que podía decirse, es que hay cosas que se me ocurren... hay dibujos que se me ocurren como libros, hay dibujos que se me ocurren como diálogos con el perfil de dos señores, hay dibujos que se me ocurren como Dios y su secretario, y hay otros, que son sobre otras cosas y así he ido pasando... Al igual que en la época de la dictadura hacía mucho un cubo negro que era como algo hermético que era el sistema y tal... Y, por ejemplo, lo de los libros... hay una obra de [William] Saroyan que se llama *La hermosa gente*. Entonces hay una serie de gente y había una especie de adolescente, así, idealista, que decía, -tenía siempre una especie de cartulina-, y ponía: "voy a escribir un libro sobre el amor", decía "Amor", "¿qué más se puede decir sobre el amor?", "ya he escrito un libro, otro día escribiré otro"... y entonces, me di cuenta de que un título sobre un libro, o sea, esos libros, me daba la sensación de que el título dice todo lo que viene dentro. No haría falta leerlo. Y sólo con ese título se

sabría... y luego cada libro es distinto, pues aunque todos sean libros, es como en la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, hay veinte millones de volúmenes, pero todos son distintos... hay que suponer.

- ...Pero, de todas maneras, ¿ha sido consciente de haber experimentado transformaciones estilísticas?

- Sí, de cuando en cuando. Yo creo que hay... cuando se te ocurre una cosa o una manera de enfocarla, es una especie de donación extraña que no se sabe de dónde viene y luego, ya, sí, tú sabes que es algo que tú puedes utilizar. O sea, primero es como un regalo que recibes de no sé donde. Y después, es un recurso al que puedes acudir, pero más como... más que decir... “voy a hacer un libro sobre qué”, “¿sobre qué haría un libro?”. Eso nunca se me ha ocurrido. Sino que se me ocurre algo que forma parte... se me ocurre ese título de ese libro, que es ese libro.

- Cada vez dibuja más conceptos, menos personajes reales, menos cosas concretas de la vida política. A lo mejor hubo un tiempo, en el que hay retrato pero...

- Bueno a veces, realmente el que yo no sepa hacer caricaturas o que me cueste mucho hacer caricaturas, pues me ha desviado a estas otras abstracciones, a estas generalidades que a lo mejor son menos tocadas por la gente... entonces más que interesarme por los protagonistas, que a veces también los uso, me interesa algo genérico. O sea, es como si me interesase más la dictadura que el dictador, lo que ocurre es que el dictador tiene tal potencia que es un personaje a cuidar. Es muy curioso porque a veces hago, muy de tarde en tarde, pero también he hecho la cara de Suárez, del Rey, Pinochet, Felipe González, etc. Y lo que ocurre es que muchas veces he utilizado fotografías. Con las fotografías yo me he dado cuenta de que parece que también es un recurso, y es una facilidad, pero permite decir unas cosas... si tú dices unas cosas en un dibujo: tú eres Aznar (ríe) -perdón, ahora si quieres puedes ser Rodríguez Zapatero o puedes ser Carlos Marx-, pero si tú dices una cosa en una caricatura en la que tú más o menos te

reconoces, pues, es como... lo pasas. Pero si dices algo con tu cara real es más difícil que te puedas escapar, a pesar de que sea un poco paródico y tal. Me estoy acordando ahora de un dibujo que hice de una foto que era muy buena, en que Aznar estaba como con una cara triste y la foto era buenísima para reproducir, y entonces Aznar decía ahí: "tenemos mayoría absoluta, pero estamos solos". Entonces, eso con la caricatura, parece: "¡bah!, es una frase más o menos ingeniosa y tal". Pero si la dice con esos ojos y esa cara de tristeza en una buena foto, entonces es más difícil que él mismo pueda escaparse de esa frase, que no es suya pero podría ser. Con eso... sólo quiero decir que... muchas veces, cuando decía Borges: "mis limitaciones son mi riqueza", el hecho de que, en fin, pues no... eres escéptico y llegas a cardenal, (risas) eres cardenal pero nunca llegarás a escéptico, o sea, que todo tiene pros y contras.

III. Generalidades sobre el humor gráfico

- Y, ya para ir de lo particular a lo general sobre el humor gráfico, Iván Tubau le menciona a usted en el libro *El humor gráfico en la prensa del franquismo* como partidario de la tesis de que el humor gráfico es género literario...

- Sí, pero eso lo digo en el sentido de que, mientras que a la pintura no se le exige un argumento ni una narratividad ni una expresividad teatral, al humor sí. Un ejemplo: un árbol. Un árbol de Van Gogh, o un árbol de quien sea y tal... con la carga expresiva que tiene la pintura no necesita nada más, ningún tipo de argumento. Un árbol muy bien dibujado, pero por un humorista gráfico, pues diríamos: "sí, ¿y qué?". Ahora, si ese árbol tiene una soga de ahorcado o alguien ha puesto Julieta y Romeo con un corazón y una flecha, entonces es otra forma. En ese sentido es un género literario.

- Bueno, y eso lleva también a preguntarse ¿cuál sería la esencia del humor gráfico? Si es idea, si es dibujo, si es texto. ¿Qué pesa más?

- Yo creo, puesto que es gráfico y es humor... pues tiene que tener algún humor de fondo o de superficie, o más claro o más oscuro y tiene que estar expresado... yo es que creo que es simultáneo. O sea, excepto en esos casos, que ahora hay muchos, de parejas -que a uno se le ha ocurrido un texto y otro hace el dibujo-, aún así, por ejemplo, me estoy acordando de Gallego y Rey: Rey que es el que lo piensa, no piensa sólo un argumento, sino que piensa cómo quiere él los encuadres de la viñeta y tal, que muchas veces tendrá que discutirlo con Gallego, porque no lo ve bien o por que él cree que, no, no debe ser el personaje por la espalda sino de costado, no lo sé. Pero sí, a la pregunta de “¿qué se le ocurre a usted antes, si el pie o el dibujo?”, yo creo que en mi caso es simultáneo.

- Y en cuanto al propio concepto de humor gráfico, ¿le satisface ese término? El producto de su trabajo, ¿prefiere llamarlo así?, ¿se siente identificado con la palabra humorista?

- Creo que al igual que la palabra “humorista” significa demasiadas cosas y no define por ejemplo con la nitidez y la intensidad que la palabra “poesía” un género... Quizá también porque no se puede escribir un libro gracioso de la primera a la última página sin que sea un tostón. De esto se dio cuenta Woody Allen, hizo unas primeras películas así muy graciosas y luego él dice: “me di cuenta de que más de un cuarto de hora nadie es capaz de reírse”, luego ya te empiezas a aburrir. Y entonces... tampoco encuentro la palabra. Porque “chiste” me parece que es una cosa apropiada cuando hay una frase ingeniosa, o alguien está tratando deliberadamente de ser ingenioso en un diálogo o en lo que sea. Entonces, yo hago algunos chistes pero casi nunca o pocas veces. “Humor gráfico”, bueno, es así como un tecnicismo. Ahora ha surgido una palabra que es “viñeta”. Viñeta me parece una palabra, con respecto al “dibujo de humor” -que es como yo lo llamaría, lo más próximo a lo que a mí me gustaría-, me parece que [viñeta] degrada un poco eso porque viñeta ya tenía en el diccionario... ahora me parece que en el diccionario está incluido como esto, pero antes, o siempre, en las artes

gráficas había unas cosas en las imprentas, unos grabaditos de madera y se ponían como adornos o como colofones o como separaciones y eso era una viñeta, y también viñeta en el mundo del cómic es cada uno de los recuadros que forma parte...y tal. Entonces a mí me ha pasado, cuando alguien ha dicho: “cuando hago una página para *El Jueves* de 24 viñetas...” y yo he pensado, que se llame igual la que yo hago que es sólo una a esto, pues en fin, alguien ha pasado esta palabra y creo que no nos ha hecho ningún favor. La mayoría de los que nos dedicamos a esto acepta la palabra con complacencia. Así que será una rareza mía...

- Y ya para terminar, ¿qué papel cree que cumple el humor gráfico en los periódicos de hoy?

- Bueno creo que, es una cosa prescindible e innecesaria, pero que seguramente si se quitase se echaría un poco en falta, ¿no? Porque habría cosas que se dejarían sin decir, porque sólo se pueden decir humorísticamente, porque si no serían demasiado subversivas o demasiado insólitas o demasiado impertinentes y entonces en ese sentido cumple esa función. Pero, bueno, yo creo que el juego es: a base de que hay unos señores que quieren decir cosas que no se dicen habitualmente, el sistema, o... el periodismo, le obliga a decirlas en un recuadro no demasiado grande y rodeado de muchas otras cosas que no son eso, y esa es la historia. O sea, si un señor quiere transformar el mundo y quiere ser el más listo del planeta, pues lo que tiene que hacer es apuntarse, ser concejal, luego diputado, (risas) luego ministro, luego presidente del Gobierno, luego presidente de la República o rey de España. Si quiere hacer todas esas transformaciones o ser tan importante y se dedica a ser humorista, pues es un iluso.

Breve reseña biográfica

Máximo San Juan Arranz nace en Mambrilla de Castrejón (Burgos) en 1933. Ha publicado miles de dibujos y centenares de textos en multitud de revistas y diarios: *Juventud*, *Sp*, *Don José*, *La Codorniz*, *Arriba*, *Índice*,

Triunfo, Intervíu, o Por Favor. En 1965 es llamado por Emilio Romero para colaborar en *Pueblo* donde permanecerá diez años de enorme éxito e identificación con el periódico. Más tarde pasará brevemente por *La Vanguardia* y *El Correo Catalán* hasta 1976, año en que se abre su larga etapa en *El País*. Ha realizado exposiciones individuales y ha participado en muestras colectivas. Una antología de sus dibujos para *El País* fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Ha sido galardonado con el premio "Joaquín Costa" de Periodismo por sus trabajos sobre la paz, el de la Asociación Pro-Derechos Humanos de 1985, el "Mingote" de humor gráfico o el "Gonzalez Ruano" de artículos periodísticos, entre otros premios. Ha publicado varios libros, entre los que cabe señalar *Historias Impávidas, Este País, Carta abierta a la censura, Animales políticos, Diario Apócrifo, Hipótesis* o *El poder y viceversa*.

ENTREVISTA A JOSÉ MARÍA PÉREZ, *PERIDIS* Málaga, 6 de noviembre de 2003

*I. El humor gráfico en la prensa ayer y hoy. Cambios y permanencias.
(Comienzos, relación con la empresa, límites en la práctica de su trabajo)*

- ¿Cuándo comienza la dualidad José María Pérez, arquitecto/*Peridis*, dibujante?

- A la muerte de Franco, creí que tendría más posibilidades de expresarme libremente.

- ¿Cómo llega la oportunidad de la tira diaria en *El País*?

- Pues, mira, la verdad es que fue una intuición extraordinaria que tuve tres años o cuatro antes: leí que iba a salir, que estaban preparando, una serie de personalidades -entre ellas Ortega Spottorno- un periódico liberal-

conservador, liberal-progresista, no se sabía muy bien, estaba Fraga en el asunto... había mucha gente interesada en sacar un periódico. Pues a la vista de aquello dije: “ese va a ser mi periódico” en una especie de golpe de soberbia o de intuición, llámalo como quieras. Me dije “tengo que hacer oficio para cuando salga este periódico”. Entonces empecé a actualizar mis conocimientos de caricatura y a hacer a los grandes personajes de la política internacional: Golda Meir, Kissinger, Mao Tse Tung... a practicar, para coger oficio. Y además tenía que sacar las caricaturas en un periódico.

- **¿Entonces fue a *Informaciones*?**

- Sí, porque localicé a un periodista, Heriberto Quesada de *Ciudadano*, me presentó a Martínez Soler que estaba en *Cambio 16*. Vio las caricaturas, le gustaron mucho, llamó a Eduardo Barrenechea que era el redactor jefe y le dijo: “que no se pierda este hombre para España”, recuerdo que lo dijo textualmente. Me recibió Barrenechea un jueves y el sábado estaba publicando en *Informaciones*.

- **¿Y Cuadernos para el diálogo?**

- Poco después, entre *Informaciones* y *El País*.

- **Va para 30 años en el periódico...**

- El día antes de que saliera me llamaron. Yo no me dirigí a ellos esperando que me llamaran, porque gran parte de la redacción se había pasado de *Informaciones* a *El País*, entre ellos Juan Luis Cebrián. Y me llamaron, creo que gracias a Ángel Luis de la Calle.

- **¿Qué recuerda de la redacción en aquellos primeros años?**

- Pues que era una redacción “que era la leche”. Ahora no la piso porque es un ministerio, pero entonces era apasionante: gente joven, buscando la noticia y abriendo cada día un poco más el camino de la libertad. Es decir, la libertad no estaba dada, había que conquistarla y no se sabía qué límites había. Entonces *El País* iba con todos los respetos pero con toda la fuerza de una redacción joven, de un equipo profesional estupendo abriendo

nuevos caminos de libertad. Y era apasionante, la redacción era un hervidero.

- **De aquellos años a hoy, con los cambios en la empresa y en el clima político ¿ha variado la libertad para hacer su trabajo?**

- (Se pone serio). No, igual. Yo me he sentido libre siempre, lo único que lógicamente, los años de la transición eran apasionantes porque era una libertad a conquistar y la estábamos conquistando entre todos, y actualmente, bueno, pues, tiene uno a veces la sensación de que se han perdido márgenes de libertad por muchas razones. Pero hay libertad para decir las cosas, quizá hay menos avidez para escucharlas. O sea, no noto tanto un problema de decir como un problema de que la sociedad española ha cambiado enormemente, ha pasado de ser una sociedad pobre a una sociedad rica, y una sociedad rica bastante egoísta.

- **Entonces, ni antes ni después de publicar ha tenido problemas. ¿Nunca ha recibido presiones o ha sido censurado?**

- Prácticamente nunca. No, no, nada.

- **Pero hay temas intocables o personajes “indibujables”...**

- Hombre, no hay personajes “indibujables”. Lo único es que uno sabe en qué sociedad está y en qué medio está.

- **Por cierto, consta que ciertos personajes como José María Aznar, Julio Anguita o Enrique Tierno Galván en su día, no aceptaban muy bien su trabajo...**

- Sí, les ha pasado a muchos. Los que has dicho, creo que no se lo han tomado muy bien pero... pero hay otros que me las piden. Muchos ministros cuando los nombran, en cuanto sale la tira, me llaman para que se la mande.

- **¿Y cuáles son sus personajes favoritos?**

- Pues Fraga, que ha dado juego a lo largo de muchos años. Excepto en las épocas donde ejercía la censura y yo no podía ser caricaturista. Pero hasta eso se lo he perdonado. Los de la primera época, Carrillo. Voy a echar de menos a Pujol, a Arzallus. Pero sobre todo echo de menos a Ruiz-

Giménez, a Gil Robles, a Areilza, Felipe González, Guerra, Abril Martorell, Suárez, el papa Pablo VI...

- **¿Siente más inclinación por aquella época que por la actual?**
- Sí, todo era una incógnita. Lo que hay ahora no me gusta. Considero que el espíritu de la transición, que era la tolerancia, era el consenso, era la búsqueda de la libertad, ahora es el mantenimiento del poder, la propaganda, es la invasión de instituciones, el adormecimiento de la opinión pública. No me gusta. En España en concreto, en la transición los grandes humoristas españoles hicieron una labor enorme, primero de demoler el lenguaje caduco del régimen franquista. Y en segundo lugar, el ser un ámbito de convivencia. No había un sentido de revancha, ni de ajuste de cuentas, sino que había mucha tolerancia y mucha guasa.

II. Aspectos particulares del autor. (Método de trabajo, técnicas, géneros. Maestros e hitos del humor gráfico)

- **Con su experiencia, tendrá alguna fórmula infalible para que salga la tira diaria...**

- Pues es muy sencillo, yo hago que trabaje el inconsciente. A cualquier hora estoy barruntando sobre lo que va. Lo más importante es estar posicionado en la vida y tener tu personalidad y tu interpretación del mundo y de la sociedad, o sea, tú tienes que ser tú. El siguiente paso, ¿cuál es?, pues recibir información, tener una técnica y un oficio, y dejar que la información sola funcione en el inconsciente, de forma que te pones a trabajar.

- **¿Cuál es más exactamente su mecánica habitual de trabajo?**

- El periódico me llama o yo les llamo, me dicen lo último que ha salido y donde más o menos reservan. Porque ya sabes que los periódicos tienen publicidad, y a veces hay una página que lleva mucha publicidad o lleva una gran fotografía y no cabe, y entonces por problemas de maquetación, pues me ponen o bien la tira cuadrada o bien la horizontal. Entonces yo tengo que

hacer el dibujo un poco sobre un tema preestablecido y en un formato preestablecido. Pero, bueno, como lo fundamental es la libertad y la idea...

- **Decíamos que el trabajo arranca con una llamada...**

- Recibo la llamada del periódico y me comunican cuál es la última noticia o qué noticia interesa más que yo subraye. Porque soy un ilustrador que subraya una noticia y en alguna medida la explica, a través del prisma del humor. Esto para mí es muy fácil, llamo al periódico... por ejemplo, todos estos días el asunto del noviazgo de la señorita Letizia con el Príncipe es noticia, yo sé que me van a pedir eso. El proceso primero que hago es, como sé que va del Príncipe, pues intentar rápidamente actualizar la caricatura del Príncipe, u otros personajes que puedan explicar o darle otra angulación, otro punto de vista a lo que estoy haciendo referencia. Tengo las viñetas impresas en un recuadro, en papel transparente. Como mi dibujo es muy sencillo, muy elemental, pues cuesta casi más trabajo hacer el recuadro. Entonces cuando sé de qué voy a hacer la tira, a lo mejor no me pongo a trabajar inmediatamente, sino que dejo que trabaje el inconsciente y entonces, por arte de magia, pues a veces se te ocurre una idea porque ya has puesto a trabajar la máquina, pero no a presión, sino relajadamente. Otras veces, tienes que empezar a dibujar a ver si dibujando se te ocurre algo, pero generalmente yo confío mucho en el inconsciente. A las cuatro, a las cuatro y media, a las cinco de la tarde, ya sé lo que voy a hacer. Y sigo mi actividad, y hay un momento en que me pongo a trabajar y de repente, surge, se enciende una bombilla y he dado con el gag, con la idea. Porque en cada viñeta o en cada historieta sólo cabe una idea. Si intentas mezclar dos ideas, no sale.

- **El secreto de una buena tira, ¿es idea, dibujo, texto?**

- Todo. Es un buen acontecimiento, con buenos personajes, buenas caricaturas y una buena idea. Bien dibujada, con mucha economía de medios.

- **¿Se siente un poco constreñido en su género?, ¿le gustaría hacer otro tipo de humor gráfico?**

- A veces, sí.

- **¿A quien admira y considera sus maestros?**

- Me influyó mucho Feiffer, que trabajaba en uno de los grandes periódicos americanos y luego Schultz. Menos, Quino, y yo creo que me han influido más de lo que creo todos los de los tebeos españoles de *Don Pío*, de *Carpanta*.

- **Todo secuencial, ¿por eso hace tiras?**

- Efectivamente, me interesó la tira porque la caricatura sola dice poco. La tira permite planteamiento, nudo y desenlace. Permite decir muchísimo más que en un chiste. Aunque hay que tener en cuenta que hay que decir mucho con poco, el secreto es que menos es más, como decía el gran arquitecto Mies Van der Rohe. Por eso he tratado de hacer un dibujo muy sencillo, unos personajes muy sintéticos y utilizar la simbología: el agujero de Carrillo, la columna, Fraga que era el Valle de los Caídos, en fin...

III. Generalidades sobre el humor gráfico

- **¿Cómo prefiere que se denomine su trabajo?**

- Yo, como hago la tira, debería ser "tirero", *Tiridis* me tenía que llamar. No, caricaturista está bien, o dibujante. Yo digo: "soy el caricaturista de *El País*". Aunque en realidad son Sciammarella y Loredano y otros, pero yo me considero el que hace las caricaturas de *El País*.

- **¿Qué cualidades destacaría del humor como expresión de opiniones?**

- El humor relativiza las cosas, las mira con la distancia suficiente como para poner algo como si hubiesen pasado tres años cuando sucedió eso. Puede afirmar y negar, es polivalente, es polisémico, tiene muchos significados, y tiene muchas virtudes. Es fantástico opinar con humor.

- **En una ocasión dijo que “el humor gráfico educa, forma, modela y ayuda a sobrevivir a una sociedad”, toda una responsabilidad cada vez que agarra los pinceles...**

- Sí, pero no puedes pensar en eso cuando lo haces. Has de hacerlo lo mejor que sabes, quitarte presión y no ponerte trascendente para nada. Hacer las cosas con oficio y con honestidad y eso es suficiente. Luego ya, depende del día, de la noticia, de la inspiración, de los personajes, del acontecimiento...

- **En un país de tan larga tradición de humor gráfico periodístico, ¿cómo ve el futuro de la profesión?**

- Las nuevas generaciones empujan poco todavía. Porque, lógicamente, la generación primera que surgió de la posguerra, de *La Codorniz*, y luego los de *Hermano Lobo* es que son unos monstruos, porque talentos que podían haber sido escritores u otras cosas se dedicaron al humor. Creo que gran parte de los talentos que podrían estar en el humor probablemente estén ahora en el cine. Yo cuando veo esos directores tan jóvenes y tan buenos... de no haber habido libertad tendrían que haber sido humoristas.

- **¿Y las mujeres humoristas?**

- Pues porque quizá no se miran a sí mismas con ese distanciamiento. Están en otra lucha, ¿no? Y están una combatividad sin humor, quiero decir que cuando alguien combate por sus derechos, pues muchas veces está desde la rabia o desde la exasperación... pero quizá es un lujo el humor.

Breve reseña biográfica

José María Pérez, Peridis, nació el 28 de septiembre de 1941 en la localidad cántabra de Cabezón de Liébana. Arquitecto superior desde 1969, además de en el dibujo posee una amplia trayectoria en el campo de la restauración y rehabilitación de edificios y entornos como el Monasterio de

Santa María la Real, en Aguilar de Campoó (Palencia), lugar donde pasó su infancia. Publicó dibujos en *Informaciones*, *Cuadernos para el diálogo* y en *El País* desde el nacimiento del diario, además de dos breves historietas de dibujos animados para Televisión Española, con quien también colaboró para el programa de Mercedes Milá *Martes Noche*, y más recientemente en una serie documental sobre el Románico, además de colaborar también en programas radiofónicos como *Hoy por hoy* de la cadena SER. Ha publicado tres libros: *Los animalillos políticos*, *De la transición al cambio* y *Confianza y sin fianza*, con la recopilación de varias de las tiras publicadas en *El País*. En 1983 se le otorgó el Premio "Mingote de Humor", aunque también ha sido laureado por su labor en el mundo de la arquitectura: Premio "Europa-Nostra" 1988, por la restauración del Patrimonio Histórico-Artístico, del Monasterio de Santa María la Real. En 1993 le fue otorgada la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

CRONOLOGÍA DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA ESPAÑOLA⁵¹⁶

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
Año 1975			
20-XI-1975	Muere el general Franco, después de una larga agonía.		
22-XI-1975	Proclamación de Juan Carlos I como Rey de España. Primer mensaje real a las Fuerzas Armadas tras asumir su jefatura.		
24-XI-1975	ETA asesina al alcalde de Oyarzún, Antonio Echevarría. Primer atentado después de la muerte de Franco.		
25-XI-1975	El Consejo de Ministros aprueba el primer indulto del reinado. Alejandro Rodríguez Valcárcel agota su mandato como presidente de las Cortes.		
27-XI-1975	Ceremonia de coronación del Rey en la Iglesia de los Jerónimos de Madrid, con la asistencia de relevantes personalidades extranjeras. Homilía del arzobispo de Madrid y presidente de la Conferencia Episcopal, cardenal Vicente Enrique y Tarancón.		
29-XI-1975	Indulto real: liberados 5.655 reclusos, entre ellos Marcelino Camacho o Nicolás Sartorius.		
1-XII-1975	El Consejo del Reino se reúne bajo la presidencia interina del profesor Lora Tamayo para elaborar la terna de sucesión de la presidencia de las Cortes. Torcuato Fernández Miranda ocupará el cargo de presidente de las Cortes y del Consejo del Reino.		
11-XII-1975	Se hace publica la composición del primer gabinete de la monarquía, presidido por Carlos Arias Navarro. Forman parte, entre otros, Manuel Fraga (Vicepresidente segundo y Gobernación), José María de Areilza (Exteriores), Leopoldo Calvo Sotelo (Comercio), Alfonso Osorio (Presidencia), Rodolfo Martín Villa		

⁵¹⁶ Elaborada a partir de las siguientes obras: PREGO, V., *Diccionario de la Transición*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999; *Memoria de la transición*. Madrid: Diario El País S. A., 1995; ROMÁN MARUGÁN, P., "Cronología", en TEZANOS, J. F., COTARELO, R., DE BLAS, A., (eds.), *La transición democrática española*, Madrid: Sistema, 1993.

18-XII-1975	(Relaciones Sindicales), Adolfo Suárez (Secretario General del Movimiento). Areilza declara en Paris que en España habrá votación por sufragio universal y que no ve ningún problema para que el líder comunista Santiago Carrillo regrese a España.	México establece relaciones diplomáticas con España.	
FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
29-XII-1975	Aprobados los presupuestos en las Cortes con veinte votos en contra y cuatro abstenciones.		
30-XII-975	Constituido en Barcelona el Consell de Forces Polítiques de Catalunya que reivindica la amnistía, las libertades democráticas y el sufragio universal.	Los responsables de l represión griega durante la dictadura militar, condenados a 25 años de cárcel.	
Año 1976			
4-I-1976	Comienza el mayor movimiento huelguístico de los últimos años en España.		
6-I-1976		Estalla el escándalo Lockheed: se hace público en Washington que la empresa ha sobornado a personajes de Europa y Japón. Algunos de los implicados serán el príncipe Bernardo de Holanda, el presidente de la República italiana Leone, el primer ministro japonés Tenaka y, en España, miembros del Ejército del Aire.	
7-I-1976	Celebración de las III Jornadas del Equipo de la Democracia Cristiana, lideradas por José María Gil Robles y Gil Delgado.		
15-I-1976	Prórroga de la legislatura de las Cortes hasta julio de 1977.		
23-I-1976	Las Cortes aprueban una pensión excepcional para la viuda de Franco.		
28-I-1976	Arias Navarro expone ante las Cortes su programa de gobierno.		
1-II-1976	Manifestación multitudinaria en Barcelona en demanda de "libertad, amnistía y estatuto de autonomía".		
5-II-1976			Multitudinario concierto de Raimon, al que asisten

		los líderes de la izquierda. Manuel Fraga suspenderá los recitales previstos para los dos días siguientes.
6-II-1976	El Gobierno deroga 15 artículos del Decreto-ley antiterrorista de agosto de 1975 que hizo posible las ejecuciones de septiembre de 1975.	

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
11-II-1976	Primera reunión de la Comisión mixta Gobierno-Consejo Nacional del Movimiento para encauzar el proceso de Reforma Política. Arias se proclama mandatario de Franco y de su testamento.		
15-II-1976	Visita oficial de los Reyes a Cataluña.		
20-II-1976			Se legaliza la Real Academia de la Lengua Vasca.
24-II-1976		En el XXV Congreso del Partido Comunista de la URSS, el italiano Enrico Berlinguer defiende la independencia de los comunistas respecto a Moscú.	
3-III-1976	Después de varias semanas de conflictividad en Vitoria, se convoca una huelga general y jornada de lucha. Incidente sangriento entre policía y manifestantes: cinco muertos y medio centenar de heridos		
9-III-1976			Paro de 60.000 trabajadores del sector textil de Barcelona
26-III-1976	L a Junta Democrática de España y la Plataforma de Convergencia se fusionan para dar lugar a un nuevo organismo de oposición, Coordinación Democrática ("Platajunta")		
29-III-1976	Detenidos en Madrid los líderes de Coordinación Democrática que han participado en un acto de presentación		

15-IV-1976	a la prensa del nuevo organismo. Se celebra en Madrid el XXX Congreso de UGT, después de doce congresos celebrados en el exilio.		
23-IV-1976	Regresa a España después de cuarenta años el historiador Claudio Sánchez Albornoz, historiador y ex presidente de la República en el exilio.		Aparece en Barcelona el diario <i>Avui</i> , el primero redactado en catalán desde la Guerra Civil.
24-IV-1976	En unas declaraciones a la revista <i>Newsweek</i> , el Rey critica a Arias Navarro ("Un desastre sin paliativos").		
25-IV-1976		El socialista Mario Soares gana las elecciones generales portuguesas y forma Gobierno	
30-IV-1976	Entrevista entre el ministro de la Gobernación Manuel Fraga y el líder del PSOE Felipe González.		Se estrena en España con 36 años de retraso <i>El Gran Dictador</i> de Chaplin.
1-V-1976	Los sindicatos celebran el Primero de mayo en la calle, aunque son reprimidos por la policía.		
FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
2-V-1976			Salvador de Madariaga, ingresa en la Real Academia Española tras su vuelta del exilio.
4-V-1976			Aparece <i>El País</i>. Editorial en primera página "Ante la reforma".
5-V-1976	La Federación Popular Democrática (Gil Robles) e Izquierda Democrática se integran en Coordinación Democrática. También pide su ingreso la Federación de Partidos Socialistas.		
6-V-1976	Intervención de Torcuato Fernández-Miranda en las Cortes sobre la necesidad de modificar la Cámara legislativa y adecuarla a las necesidades del momento.		
7-V-1976	El Consejo de Ministros estudia los proyectos de ley de reforma y acuerda enviar a las Cortes el Proyecto de ley de Sucesión de la Corona, de la reforma de la ley constitutiva de las Cortes y de la ley orgánica del Estado.		
9-V-1976	En la celebración del vía crucis carlista en Montejurra se producen enfrentamientos entre las dos ramas del carlismo: los partidarios de Carlos Hugo ("socialismo autogestionario") y		

	los de Sixto de Borbón Parma (apoyado por la ultraderecha). Dos muertos y varios heridos.	
12-V-1976	126 procuradores dirigen un escrito al presidente de la Cámara, para que lo elevase al Gobierno, por considerar ilegal el proyecto de reforma gubernamental. El Parlamento Europeo aprueba una resolución sobre la situación española en la que pide el restablecimiento de las libertades democráticas.	El petrolero Urquiola, con ciento diez mil toneladas, se hunde en la ría coruñesa.
25-V-1976	Empieza a discutirse en las Cortes el proyecto de reforma de Arias Navarro.	
26-V-1976	Las Cortes aprueban la ley reguladora del derecho de reunión y manifestación elaborada por Manuel Fraga.	
30-V-1976	Adolfo Suárez consigue ocupar una plaza vacante en el Consejo Nacional disputada con el marqués de Villaverde.	

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
3-VI-1976	<i>Cambio 16</i> publica un dibujo del Rey como un bailarín por el que Arias quiere cerrar la revista, sin éxito.		
4-VI- 1976	El Ministerio de Gobernación desautoriza un Congreso de CC.OO. previsto para finales de junio. El teniente general Manuel Gutiérrez Mellado es nombrado nuevo jefe del Estado Mayor Central.		
5/6-VI-1976	III Congreso del Partido Socialista Popular.		
8-VI-1976	Nace el Partido Popular promovido por Alzaga, Fraile, Cabanillas, Pérez-Llorca y Ortega Díaz-Ambrona.		
9-VI-1976	Discurso de Suárez ante las Cortes en defensa del proyecto de ley de Asociaciones Políticas.		
21-VI-1976	Arias expresa su disgusto y el de los ministros militares por las declaraciones de Fraga a la prensa extranjera sobre la conveniencia de		

26-VI-1976	aceptar al PCE. Coordinación Democrática denuncia la ley de Asociaciones como “otorgada y antidemocrática”.	
28-VI-1976		Ramalho Eanes es elegido presidente de Portugal.
1-VII-1976	Arias Navarro presenta su dimisión como presidente al Rey a petición de éste. Reunión del Consejo del Reino para elaborar la terna de sucesión.	
3-VII-1976	Adolfo Suárez es nombrado presidente del Gobierno por el Rey. Recibido por la prensa con decepción y con reticencias desde la oposición.	
6-VII-1976	Se estrena el Registro de los partidos políticos.	
7-VII-1976	Se constituye el primer Gabinete Suárez, segundo de la Monarquía.	
9-VII-1976	Queda constituida la Coordinadora de Fuerzas Sindicales (CC.OO., UGT, USO).	
13-VII-1976	Entrevista Suárez-Chirac en París.	Andreotti, encargado de formar el 36º Gobierno de la República Italiana. Diez días después, la Cámara baja elige presidente por primera vez a un comunista, Pasquale.
14-VII-1976	Primeros encuentros de Suárez con representantes de la oposición.	

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
16-VII-1976	Suárez anuncia su programa de gobierno: amnistía para los delitos políticos y de opinión; elecciones antes del 30 de junio de 1977; libertades públicas y de expresión; reconocimiento de la diversidad de los pueblos de España; integración en la CE; reconocimiento de las libertades sindicales; reconciliación nacional.		
17/18-VII-1976	Acciones indiscriminadas por parte de un nuevo grupo terrorista, GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista,		Por primera vez desde la Guerra Civil, no se conmemora la

	Primero de Octubre).		sublevación de las fuerzas franquistas el 18 de julio.
28-VII-1976	El ministro de Exteriores, Marcelino Oreja, firma en Roma los nuevos acuerdos que revisan el concordato entre el Estado español y la Santa Sede. El PCE presenta en un acto público en Roma a todos los miembros de su Comité Central.		
30-VII-1976	El Consejo de Ministros aprueba un decreto-ley concediendo una primera amnistía.		
6-VIII-1976			Los profesores García Calvo, Tierno y Aranguren son reintegrados en sus cátedras universitarias.
10-VIII-1976	Primera entrevista secreta Adolfo Suárez-Felipe González. Coordinación Democrática expone en un documento la intención de conseguir un Gobierno provisional de amplio consenso democrático.		
19-VIII-1976	El ministro de Relaciones Sindicales, Enrique de la Mata, se entrevista con representantes de CC.OO. La CNT renuncia a este diálogo.		
25-VIII-1976		Chirac dimite como jefe del Gobierno francés y es sustituido por Raymond Barre.	
28-VIII-1976	Primer contacto entre José Mario Armero, enviado del gobierno, y Santiago Carrillo.		

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
2-IX-1976	Nuevo encuentro Suárez-González, para tratar la legalización del PSOE.		
4-IX-1976	"Cumbre" de la oposición en Madrid. Asisten los diversos grupos que forman Coordinación Democrática así como fuerzas nacionalistas.		

8-IX-1976	Reunión de Suárez con los altos mandos del Ejército en la que se explica la reforma política.
10-IX-1976	Suárez presenta el proyecto de ley para la Reforma Política.
11-IX-1976	Celebración en Sant Boi de Llobregat de la Diada en Cataluña, autorizada por primera vez en cuarenta años.
13-IX-1976	Paro generalizado en el País Vasco.
21-IX-1976	Dimite el vicepresidente primero del Gobierno teniente general Fernando de Santiago y Díaz de Mendivil por su desacuerdo con el proyecto sindical del ministro De la Mata. Le sustituye Gutiérrez Mellado.
23-IX-1976	Se celebra una reunión de líderes de la derecha: Fraga, Fernández de la Mora, Martínez Esteruelas, Silva Muñoz, López Rodó, López Bravo y Fernández Sordo.
26-IX-1976	ETA anuncia su escisión en dos bloques: uno se constituirá como partido político y otro seguirá con la lucha armada.
5-X-1976	ETA asesina al presidente de la Diputación de Guipúzcoa, Juan María de Araluce, y a cuatro personas más.
7-X-1976	Primera conferencia de la ORT en Madrid presidida por su secretario general, Intxausti.
8-X-1976	El Consejo Nacional del Movimiento rechaza el proyecto de ley para la Reforma Política, en un informe no vinculante para el gobierno Suárez.
9-X-1976	Nace Alianza Popular, con la participación de Fraga, Fernández de la Mora, Martínez Esteruelas, Silva Muñoz, López Rodó y Thomas de Carranza.
11/12-X-1976	Celebración del XXVII Congreso del PSOE (histórico). Manuel Murillo es nombrado nuevo secretario general.

FECHA

**ACTIVIDAD POLÍTICA EN
ESPAÑA**

**ACTIVIDAD
POLÍTICA**

**SOCIEDAD Y
CULTURA**

INTERNACIONAL

16-X-1976	Martín Villa inicia una operación para promover desde el Gobierno una federación de grupos reformistas.	
18-X-1976		Aparece, en edición vespertina, el periódico <i>Diario 16</i> .
21-X-1976	Presentación pública de Alianza Popular, como una federación de partidos.	
23-X-1976	Se constituye la Plataforma de Organizaciones Democráticas, también conocida como la "Superplatajunta". Esbozan una síntesis de programa de ruptura democrática.	
27-X-1976	Viaje de los Reyes a Francia.	
30-X-1976	El gobierno deroga el decreto de 1937 que había suspendido el régimen de concierto económico para las provincias vascas de Vizcaya y Guipúzcoa.	
2-XI-1976		Jimmy Carter, obtiene una amplia mayoría frente al presidente Ford, al que sucede en la Casa Blanca.
12-XI-1976	La COS convoca una huelga general que no logra su objetivo.	
18-XI-1976	El Pleno de las Cortes aprueba la ley para la Reforma Política (lo que se llamaría el <i>harakiri</i> de las Cortes franquistas). Subida bursátil.	
19-XI-1976	El Consejo de Ministros aprueba la normativa reguladora del Referéndum.	
20-XI-1976	Primer aniversario de la muerte de Franco. La ultraderecha se manifiesta en contra del Gobierno y reclama que el Ejército se haga cargo del poder.	
21-XI-1976	El PCE reparte públicamente carnés entre sus militantes.	
26-XI-1976		El rey de Marruecos, Hassan II, declara en París que reclamará Ceuta y Melilla.
27-XI-1976	Reunión de la oposición en la que aprueban siete condiciones para participar en el Referéndum de la Ley de Reforma Política.	

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
1-XII-1976	Reunión de la "Superplatajunta" para nombrar una comisión negociadora que trate con el Gobierno la organización de las próximas elecciones. La integran Sánchez Montero (PCE), Camacho (CC.OO.), Tierno Galván (PSP), Zabala (P. Carlista), Múgica (PSOE), Fernández Ordoñez (FSD), Cañellas (EDC), Satrústegui (AL), Trías Fargas (EDC) y Pujol (CDC).		
5/8-XII-1976	Se celebra en Madrid el XXVII Congreso del PSOE, el primero en España desde la Guerra Civil.		
6/8-XII-1976	Intensificación por parte de la oposición de la campaña abstencionista ante el Referéndum.		
11-XII-1976	Los GRAPO secuestran a Antonio María de Oriol, presidente del Consejo de Estado.		
15-XII-1976	Referéndum sobre la ley de Reforma Política. Participación del 77,4% del censo. 94,4% a favor, 2,6% en contra y abstención del 22,6%.		
22-XII-1976	Carrillo es detenido y encarcelado en la prisión de Carabanchel durante ocho días tras haber comparecido en una rueda de prensa pública el día 10.		
23-XII-1976	Suárez recibe a los representantes de la oposición.		
Año 1977			
4-I-1977	Se promulga la ley para la Reforma Política. Se suprime el Tribunal de Orden Público y se crea la Audiencia Nacional.		
7-I-1977			Regresa a España el poeta Jorge Guillén.
8-I-1977	Los procesados de Montejurra, en libertad.		
10-I-1977	Justicia Democrática celebra su primer congreso.		
11-I-1977	Adolfo Suárez inicia las negociaciones con la oposición.		

19-I-1977	Tras cuarenta años de prohibición es autorizada la ikurriña por el Ministerio de Gobernación.	
21-I-1977	Un Real Decreto de la Jefatura de Estado dispone que Felipe de Borbón ostente el título de Príncipe de Asturias	El Parlamento italiano aprueba la ley que despenaliza el aborto bajo determinadas circunstancias.

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
24-I-1977	Muere en una manifestación la estudiante María Luz Nájera por un bote de humo disparado por la policía. Suárez recibe a la Comisión Negociadora. Pistoleros pagados por dirigentes del Sindicato Vertical del Transporte matan a cinco personas e hieren a otras cuatro en un despacho laboralista de la calle atocha de Madrid. GRAPO secuestra al teniente general Emilio Villaescusa, presidente del Consejo Supremo de justicia Militar, que no será liberado hasta el 11 de febrero junto a Oriol en una acción policial conjunta.		
26-I-1977	Gran manifestación cívica en el entierro de los abogados asesinados en Atocha.		
28-I-1977	GRAPO asesina a dos miembros de la Policía Armada y uno de la Guardia Civil.		
29-I-1977	La Federación Social Demócrata que lidera Fernández Ordóñez se incorpora al Centro Democrático. Suárez comparece en televisión para afirmar que el proceso democratizador va a seguir adelante a pesar de los intentos desestabilizadores.		Todos los diarios españoles publican el editorial titulado "Por la unidad de todos".
3-II-1977	La Conferencia Episcopal publica un documento en el que afirma que nadie puede pretender que su opción		

6-II-1977	política sea la única válida para la iglesia.	Un referéndum ratifica como presidente vitalicio de Paraguay al general Stroessner.
8-II-1977	Decreto-ley por el que se modifican las normas de registro de los partidos políticos.	
9-II-1977		España establece relaciones diplomáticas con URSS, Checoslovaquia y Hungría.
10/18-II-1977	Solicitan la legalización en el Registro de Partidos Políticos PSOE, PSOE (h), PCE, PSP, ORT, LCR, PSUC, PTE y JJ.SS.	

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
22-II-1977	El Ministerio de Gobernación deniega la inscripción en el registro de partidos al PCE, trasladando su expediente al Tribunal Supremo.		
24-II-1977	El PSOE (r) abandona la Comisión negociadora, en protesta por la legalización del PSOE (h).		
27-II-1977	Entrevista secreta Suárez-Carrillo.		
2/3-III-1977	"Cumbre" eurocomunista en Madrid. Carillo se reúne con el italiano Berlinguer y el francés Marchais.		
4-III-1977	El gobierno regula por decreto-ley el derecho de huelga, el cierre patronal y el despido.		
5-6-III-1977	I Congreso de Alianza Popular.		
7-III-1977		Alí Bhutto gana las elecciones en Pakistán.	
11-III-1977	El Gobierno aprueba un decreto de ampliación de la amnistía.		
15-III-1977	Las normas electorales son aprobadas		

	por el consejo de ministros. Se aplica para el Congreso el sistema llamado "mayoría media" o "regla D'Hont" y para el Senado el sistema mayoritario.		
20-III-1977		Indira Ghandi se ve obligada a dimitir tras el triunfo electoral de la oposición.	
25-III-1977			Un juzgado procesa al director de <i>El País</i> , Juan Luis Cebrián, por la publicación de un artículo sobre anticonceptivos.
27-III-1977			Un Boeing de la compañía KLM choca contra un Jumbo 747 de la Panam en el aeropuerto de Los Rodeos (Tenerife), causando 575 muertos.

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
1-IV-1977	El Gobierno suprime la Secretaría General del Movimiento, con lo que queda disuelto el Movimiento Nacional.		
5-IV-1977		La CEE aprueba un mandato muy limitado para negociar con España.	
8-IV-1977	El yugo y las flechas son retirados por orden del gobierno de las fachadas de los edificios del Movimiento de toda España.		
9-IV-1977	El presidente Suárez legaliza el PCE		
11-IV-1977	Por disconformidad con la legalización del PCE, el almirante Pita da Veiga dimite como ministro de Marina. Le sustituye Pascual Pery Junquera.		
12-IV-1977	Reunión del Consejo Superior del Ejército en la que se elabora un documento, dado a conocer dos días después, según el cual acatan disciplinadamente la legalización del		

	PCE, pese a la repulsa general de todas las unidades.		
13-IV-1977	El PNV se retira de la Comisión negociadora.		
14-IV-1977	El PCE reconoce oficialmente la unidad de España, la bandera y la Monarquía.		
15-IV-1977	El Gobierno convoca elecciones generales para el 15 de junio.		
20-IV-1977		Inicio de las operaciones y atentados de la guerrilla salvadoreña.	
21-IV-1977	Decreto-ley sobre regulación de las actividades sindicales y políticas de las Fuerzas Armadas.		
22-IV-1977	Se presenta la coalición Centro Democrático.		
25-IV-1977	Suárez anuncia su candidatura a las elecciones.		
27-IV-1977	Acuerdo electoral entre PSP y la Federación de Partidos Socialistas.		El poeta Rafael Alberti regresa del exilio.
28-IV-1977	Legalizadas las centrales sindicales.		
3-V-1977	Se constituye la coalición Unión de Centro Democrático.		
	Legalizado el PSUC.		
13-V-1977	Regresa a España Dolores Ibárruri, la Pasionaria, tras 38 años de exilio.		
14-V-1977	Don Juan de Borbón, renuncia formalmente a sus derechos dinásticos a favor de su hijo, don Juan Carlos I.		
16-V-1977	Huelga general en el País Vasco.		
18-V-1977	Las juntas electorales provinciales proclaman las candidaturas presentadas para las primeras elecciones		
20-V-1977	El Rey recibe por primera vez de manera oficial a Felipe González.		
FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
24-V-1977	Comienza oficialmente la campaña electoral.		
27-V-1977			Nace la Confederación Española de Organizaciones Empresariales (CEOE).
30-V-1977	Torcuato Fernández-Miranda dimite como presidente de las Cortes y del Consejo del Reino.		
31-V-1977			La junta general del Colegio de Abogados madrileños solicita al

gobierno la inmediata
supresión de la pena de
muerte.

4-VI-1977 GRAPO asesina en Barcelona a dos guardias civiles.
8-VI-1977 Se inicia en el País Vasco la tercera semana pro-amnistía.
15-VI-1977 Primeras elecciones generales democráticas.
El Rey nombra a 41 senadores como establecía la ley para la Reforma Política.

19-VI-1977 Se constituye la Asamblea de Parlamentarios vascos ante el árbol de Guernica.
21-VI-1977 El gobierno de la República española en el exilio se disuelve.
22-VI-1977 El empresario Javier Ibarra es hallado muerto tras su secuestro de un mes a manos de ETA.
25-VI-1977 El comité central del PCE rechaza el modelo soviético.
26-VI-1977 Los diputados y senadores catalanes constituyen la Asamblea de Parlamentarios de Cataluña.
27/29-VI-1977 Josep Tarradellas llega a Madrid procedente de París para entrevistarse con el presidente Suárez y con el Rey
28-VI-1977 UCD acuerda disolverse como coalición para crear un partido político.
2-VII-1977 Se hace público el acuerdo entre Suárez y Tarradellas sobre una fórmula transitoria antes del restablecimiento de un régimen de autonomía.
4-VII-1977 Nuevo gobierno presidido por Adolfo Suárez.
5-VII-1977

Golpe de Estado
incruento en Pakistán del
general Zia Ul-Haq.

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
9-VII-1977	Legalizados, después de las elecciones el partido Carlista, PTE y ORT.		
13-VII-1977	Constitución del Congreso de los		

22-VII-1977	Diputados. Celebración de la sesión solemne de apertura de las primeras Cortes democráticas, presidida por el Rey.	El partido comunista chino rehabilita al líder moderado Den Xiaoping, represaliado durante la Revolución Cultural.
28-VII-1977	España presenta su solicitud de ingreso en la CEE.	
31-VII-1977	Congreso extraordinario de UGT	
1-VIII-1977	Elegida la ponencia para redactar el primer anteproyecto de Constitución, la Comisión Constitucional y de Libertades Públicas, presidida por Emilio Attard.	
2-VIII-1977	Se elige a los siete miembros que configurarán la Ponencia Constitucional: José Pedro Pérez Llorca, Miguel Herrero de Miñón, Gabriel Cisneros (UCD); Gregorio Peces-Barba (PSOE); Jordi Solé-Tura (PCE); Miquel Roca (Minoría Catalana) y Manuel Fraga (AP).	
4-VIII-1977	UCD se constituye formalmente como partido político.	Estados Unidos acuerda con Panamá, que éste se hará cargo del canal en el año 2000.
11-VIII-1977		
13-VIII-1977	Primer Congreso de la ORT	
17-VIII-1977	Se descubre un plan para atentar contra el Rey y Suárez en Palma de Mallorca.	
22-VIII-1977	Primera reunión en el Congreso de los Diputados de la ponencia constitucional.	
30-VIII-1977	Suárez inicia un viaje por distintas capitales europeas para negociar la entrada de España en la CEE.	
5-IX-1977	Dolores Ibárruri, sometida a una intervención quirúrgica, abandona la actividad parlamentaria.	
8-IX-1977	Violentos enfrentamientos en San Sebastián al intentar impedir un millar de radicales una manifestación pro-amnistía del PSOE y el PNV.	
9-IX-1977	Alberti dimite como diputado del PCE.	
11-IX-1977	Millón y medio de personas celebran la Diada en Barcelona.	

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
15-IX-1977		Se recrudecen las hostilidades en el ex Sahara español.	
20-IX-1977	Un muerto y doce heridos en el atentado contra la revista <i>El Popus</i> , perpetrado por la Triple A.		
21-IX-1977			Huelga en la prensa en Barcelona.
23-IX-1977			Huelga en la prensa en Madrid.
27-IX-1977	GRAPO asesina en Madrid al capitán Herguedas, de la Policía Armada. Ignacio Camuñas, ministro de Relaciones con las Cortes dimite y su vacante no se cubre.		
29-IX-1977	Se restablece por decreto-ley la Generalitat de Catalunya.		
6-X-1977			Premio Nobel de literatura a Vicente Aleixandre.
7-X-1977	Más de 100.000 vascos piden la autonomía de Euskadi.		
8-X-1977	ETA asesina al presidente de la Diputación de Vizcaya, Augusto Unceta, y a dos escoltas. Se inician las conversaciones en el palacio de la Moncloa entre el gobierno y los partidos políticos para afrontar la crisis económica.		
14-X-1977	Las Cortes aprueban una nueva ley de amnistía.		
22-X-1977			Carlos Ferrer Salat es elegido presidente de la CEOE.
23-X-1977	Tarradellas regresa a Cataluña como presidente de la Generalitat.		
25-X-1977	Firma de los Pactos de la Moncloa.		
27-X-1977	El Congreso de los Diputados aprueba una resolución ratificando los Pactos de la Moncloa. El Senado se expresará en este sentido el 11 de noviembre. Manuel Fraga presenta a Santiago Carrillo en una conferencia en el Club Siglo XXI.		

- 31-X-1977 Sabino Fernández Campo es nombrado formalmente Secretario General de la Casa del Rey, sustituyendo al general Alfonso Armada.
- 2-XI-1977 Congreso del PSUC. Antoni Gutiérrez es nombrado secretario general.

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
17-XI-1977	Los ponentes terminan el primer borrador del texto constitucional.		
19-XI-1977		Tiene lugar el encuentro histórico en Jerusalén entre Sadat y Begin.	
20-XI-1977		Karamanlis, líder conservador griego, obtiene la mayoría absoluta en las elecciones generales.	
22-XI-1977	<i>Cuadernos para el diálogo</i> filtra los 39 primeros artículos del borrador en medio de fuertes protestas de los parlamentarios. Más tarde, otras publicaciones hacen público el texto íntegro. Se desatan también las reacciones sobre su contenido.	Suárez y Soares firman en Madrid un nuevo tratado hispano-portugués, que sustituirá al Pacto Ibérico.	
24-XI-1977	España ingresa en el Consejo de Europa.		
1-XII-1977			Se suprime en España la censura cinematográfica.
2-XII-1977	El Consejo Político de UCD decide instar a los partidos que la integran a disolverse en el plazo de 8 días, con el voto en contra de Ignacio Camuñas y la abstención de Fernando Álvarez de Miranda.		
3-XII-1977	Violentos enfrentamientos en la concentración convocada por la diputación foral de Navarra contra el intento de integración de esta provincia en el País Vasco.		
4-XII-1977	Manifestaciones pro-autonomía en Galicia y Andalucía. En Málaga fallece el manifestante Manuel García Caparrós.		
5-XII-1977	Primer gobierno de la Generalitat presidido por Tarradellas.		
7-XII-1977		El gobierno socialista de	

		Portugal es derrotado en el Parlamento por una moción de censura.	
8-XII-1977	La Federación Socialdemócrata abandona UCD.		
16-XII-1977			Despenalización de los anticonceptivos
18-XII-1977	Fusión de UGT y un sector de USO.		
21-XII-1977	El gobierno suprime la fiesta del 18 de julio.		

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
Año 1978			
5-I-1978	Entra en vigor la preautonomía del País Vasco.		
15-I-1978	Atentado del FRAP contra una sala de fiestas de Barcelona.		
19-I-1978	El Congreso aprueba la reforma del Código Penal por la quedan despenalizados el adulterio y el amancebamiento.		
23-I-1978	España se incorpora al Parlamento Europeo.		
25-I-1978	Asesinado Joaquín Viola, ex alcalde de Barcelona, y su esposa.		
28-I-1978			Discurso de ingreso en la Real Academia de Carmen Conde, primera mujer elegida para entrar en la institución.
31-I-1978	Presentadas al Congreso más de mil enmiendas al anteproyecto de Constitución.		
10-II-1978	Leopoldo Calvo Sotelo es nombrado ministro de Relaciones con la CEE.		
16-II-1978	Terminan las elecciones sindicales con la victoria de CC.OO.		
17-II-1978	Ramón Rubial (PSOE), elegido presidente del Consejo General Vasco.		
19-II-1978	Dimisión del vicepresidente del Gobierno, Enrique Fuentes Quintana. Fernando Abril Martorell ocupará la		

24-II-1978	segunda vicepresidencia y la cartera de Economía. Crisis de gobierno. Dimisión de los ministros económicos: Industria, Trabajo, Transportes, Agricultura.	
27-II-1978		Tarancón, reelegido presidente de la Conferencia Episcopal.
28-II-1978	José Luis Álvarez es nombrado por el Rey alcalde de Madrid, a propuesta del Ministerio de Interior, en sustitución de Juan de Arespachaga.	
6-III-1978	El socialista Peces-Barba abandona la Ponencia Constitucional por importantes diferencias en cuestiones religiosas, educativas y económicas. Asimismo, acusa a UCD de haber roto sus compromisos sobre elecciones municipales y el propio consenso de la ponencia.	Un consejo de guerra condena a cuatro miembros de Els Joglars a dos años de prisión. Su obra <i>La torna</i> contiene según el tribunal injurias y ofensas a los Ejércitos.

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
16-III-1978	Se instituye la Xunta de Galicia.	Las Brigadas Rojas secuestran al presidente de la Democracia Cristiana de Italia Aldo Moro. Su cadáver aparecerá el 9 de mayo.	
17-III-1978	Bombas de ETA contra la central nuclear de Lemóniz. Dos trabajadores muertos. Se celebra la Conferencia de Organización del PCE, preparatoria del IX Congreso, en un ambiente de crítica y fuerte contestación.		
22-III-1978	GRAPO asesina a Jesús Haddad, director instituciones Penitenciarias.		
26-III-1978	Se celebra el primer Aberri Eguna en la legalidad.		
30-III-1978		Raymond Barre es confirmado como jefe de del Gobierno francés tras la victoria electoral de la mayoría gubernamental gaullista-liberal.	
4-IV-1978			Alejo Carpentier, premio Cervantes.
5-IV-1978	Atentado en Argel contra Antonio		

Cubillo, líder de MPAIAC (Movimiento para la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario), que resulta herido de gravedad.

- 8-IV-1978 IV Congreso del PSP. Se aprueba la unidad socialista. Dimiten de sus cargos tres miembros del comité ejecutivo del PSUC, partidos de la línea eurocomunista.
- 10-IV-1978 Se concluyen los trabajos de la Ponencia Constitucional con la firma de los ponentes.
- 11-IV-1978 Antonio Rosón, presidente de la Xunta de Galicia en régimen de preautonomía.
- 19/22-IV-1978 IX Congreso del PCE, en el que se aprueba la renuncia al leninismo.

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
29-IV-1978	El PSP se integra en el PSOE. Tierno Galván es nombrado presidente de honor del partido.		
5-V-1978	Se inician los debates constitucionales en el seno de la Comisión Constitucional del Congreso.		
8-V-1978	Felipe González plantea la conveniencia de que el PSOE renuncie al marxismo.		
11-V-1978	El Consejo político de UCD decide remodelar el Comité Ejecutivo otorgándole funciones de órgano rector. Se crean nuevas secretarías y la coordinación general correrá a cargo de Rafael Arias Salgado.		
17-V-1978	El PSOE vence en las elecciones parciales al Senado celebradas en las provincias de Alicante y Oviedo.		
18-V-1978	El teniente general José Vega		

	Rodríguez dimite como jefe del Estado Mayor del Ejército por desacuerdos con Gutiérrez Mellado en las competencias del Ministerio de Defensa. Le sustituye Tomás de Liniers.		
22-V-1978	Se inician las negociaciones paralelas o "negociaciones de mantel" entre UCD y PSOE, a las que se sumarán luego otros grupos, sobre el articulado de la Constitución.		
24-V-1978	Alianza Popular se retira de la Comisión Constitucional, aludiendo a la existencia de un pacto "ucedista-marxista".		
27-V-1978	Se constituye la Junta de Andalucía, en régimen preautonómico. Plácido Fernández Viagas es elegido presidente.		
29-V-1978			Se supera oficialmente el millón de parados.
30-V-1978	Se celebra el XXXI Congreso de UGT. Triunfa la línea de Nicolás Redondo.		
2-VI-1978	Aprobadas las preautonomías de Baleares, Extremadura y Castilla y León.	Una organización armenia asesina en Madrid al embajador de Turquía y su esposa.	
5-VI-1978			Federico Mayor Zaragoza, director general de la UNESCO.
7-VI-1978			Suprimidas legalmente las discriminaciones a los gitanos.
16-VI-1978	Visita de los Reyes a China.		

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
21-VI-1978	CC.OO. celebra su primer congreso fuera de la clandestinidad. Marcelino Camacho es reelegido secretario general.		
28-VI-1978	ETA asesina al periodista José María Portell.		
29-VI-1978	El gobierno aprueba un decreto-ley antiterrorista.		
2-VII-1978	La Triple A asesina a la mujer del ex dirigente etarra Juan José Etxabe.		

3-VII-1978	El pleno del Congreso inicia los debates constitucionales. Se elige en Cataluña la "Comisión de los Veinte" parlamentarios encargada de redactar el texto del estatuto de autonomía.		
8-VII-1978		Sandro Pertini, presidente de la República de Italia	La Policía Armada entra a tiros en el ruedo de la plaza de toros durante los sanfermines. Un muerto y 150 heridos. En los días sucesivos, se recrudecen las manifestaciones e incidentes en el País Vasco.
9-VII-1978	ETA asesina a Javier Jáuregui, juez de paz de Lemona.		
11-VII-1978			Una gran explosión origina la tragedia del camping de Los Alfaques en Tarragona. Más de 130 muertos y más de cien heridos.
15-VII-1978	Cumbre "eurofascista" en Madrid para conmemorar el 18 de julio.		
16-VII-1978	Congreso de unificación de los tres partidos socialistas catalanes.		
21-VII-1978	ETA asesina al general Juan Sánchez-Ramos Izquierdo y al teniente coronel Pérez Rodríguez. El pleno de las Cortes aprueba el proyecto de Constitución.		
25-VII-1978			Nace el primer bebé probeta.
27-VII-1978		Eanes cesa a Soares como primer ministro tras una crisis de gobierno. Le sustituye Nobre da Costa.	
6-VIII-1978			Muere el Papa Pablo VI.
18-VIII-1978	Comienza el debate del proyecto constitucional en el Senado.		

FECHA	ACTIVIDAD POLÍTICA EN ESPAÑA	ACTIVIDAD POLÍTICA INTERNACIONAL	SOCIEDAD Y CULTURA
26-VIII-1978			Juan Pablo I es elegido Papa.
2-IX-1978			Comienza la enseñanza del catalán en la EGB.

6-IX-1978		Se inicia la cumbre diplomática en Camp David sobre Oriente Medio. El día 17, Sadat y Begin sellan la paz entre Egipto e Israel con el patrocinio de Carter.	
8-IX-1978	Aprobada la nueva ley de IRPF, pieza clave de la reforma fiscal.		
14-IX-1978	La minoría vasca logra, contra el criterio de UCD, aprobar su enmienda sobre derechos históricos de los territorios forales.		
28-IX-1978			Fallece el Papa Juan Pablo I.
3-X-1978	ETA asesina a Francisco de Asís Liesa, comandante de Marina.		
5-X-1978	El pleno del Senado aprueba el proyecto de Constitución.		
11-X-1978	Conformación de la Comisión Mixta Congreso-Senado para el examen del texto constitucional, presidida por Antonio Hernández Gil.		
16-X-1978			Juan Pablo II es elegido Papa.
19-X-1978	I Congreso de UCD.		Aparece <i>El Periódico de Catalunya</i> .
30-X-1978	La ultraderecha envía un paquete bomba a <i>El País</i> . Un muerto y dos heridos.		
31-X-1978	El Congreso de los Diputados y el Senado, en sesiones simultáneas, aprueban el texto constitucional. Aprobado el régimen preautonómico para Castilla—La Mancha.		
9-XI-1978	ETA asesina al miembro de UCD Luis Candendo.		
16-XI-1978	Detenidos los implicados en la Operación Galaxia. ETA asesina al magistrado José Francisco Mateu Cánoves, último presidente del Tribunal de Orden Público.		

FECHA

ACTIVIDAD POLÍTICA EN

ACTIVIDAD

SOCIEDAD Y

	ESPAÑA	POLÍTICA INTERNACIONAL	CULTURA
17-XI-1978	Arrestado el general Juan Atarés por cometer acto de indisciplina ante Gutiérrez Mellado.		
20-XI-1978	Manifestación ultraderechista en el aniversario de la muerte de Franco.		
6-XII-1978	Se aprueba en referéndum la Constitución Española. (87,7% de votos a favor, 7,83% en contra, 4,30% nulos o en blanco. Abstención del 32,89%).		
14-XII-1978			Dámaso Alonso, premio Cervantes.
16-XII-1978		Estados Unidos y China establecen relaciones diplomáticas.	
21-XII-1978	Muere asesinado en Francia el etarra Argala, coautor del atentado contra Carrero.		
23-XII-1978	La Asamblea de Parlamentarios de Euskadi aprueba el borrador del estatuto de autonomía. Abolida la pena de muerte para los militares en tiempo de paz.		
26-XII-1978	Se aprueba la ley de Protección Jurisdiccional de los Derechos Fundamentales de la Persona.		
27-XII-1978	El Rey sanciona solemnemente la Constitución.		
29-XII-1978	La Constitución es publicada en el BOE. Adolfo Suárez disuelve las Cortes y convoca elecciones generales para el 1 de marzo y municipales para el 3 de abril.		

El humorista y sus señas de identidad

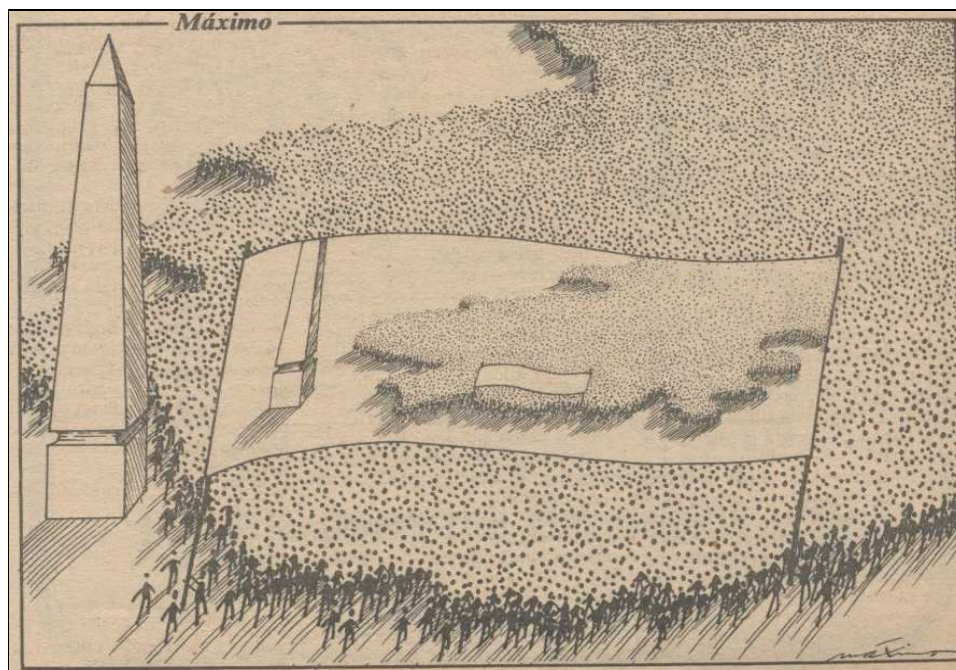


Fig. 1.- Máximo, 13-III-1977



Fig. 2.- Portada de *El País*, 2-V-1978

Humor gráfico e información directa

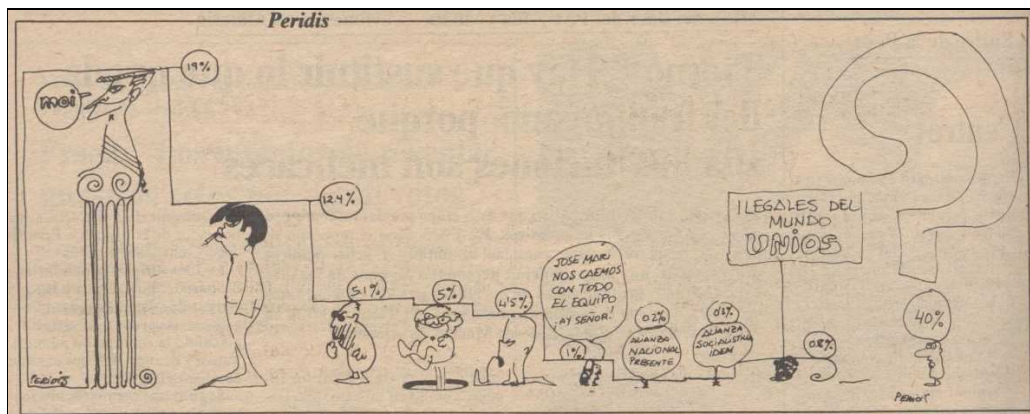


Fig. 3.- *Peridis*, 10-V-1977

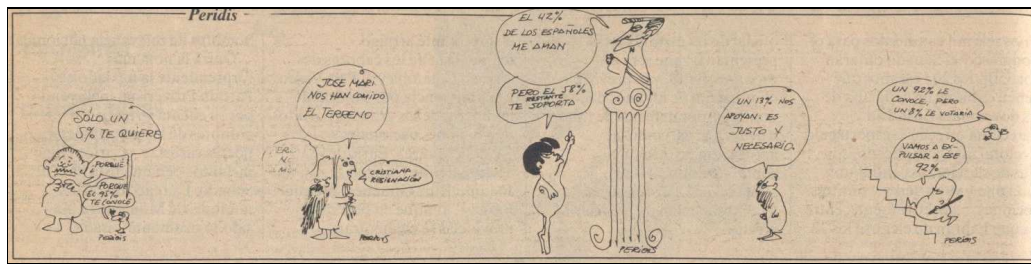


Fig. 4.- Perdis, 10-V-1977

Caricatura individual



Fig. 5.- Perdis, 13-VI-1976

Viñetas-homenaje y dedicatorias

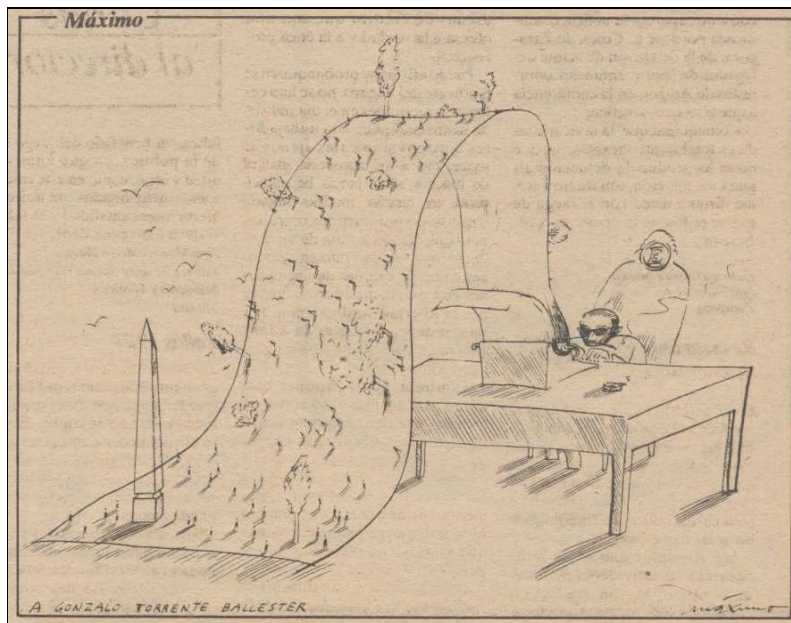


Fig. 6.- Máximo, 29-III-1977



Fig. 7.- Peridis, 29-VII-1976

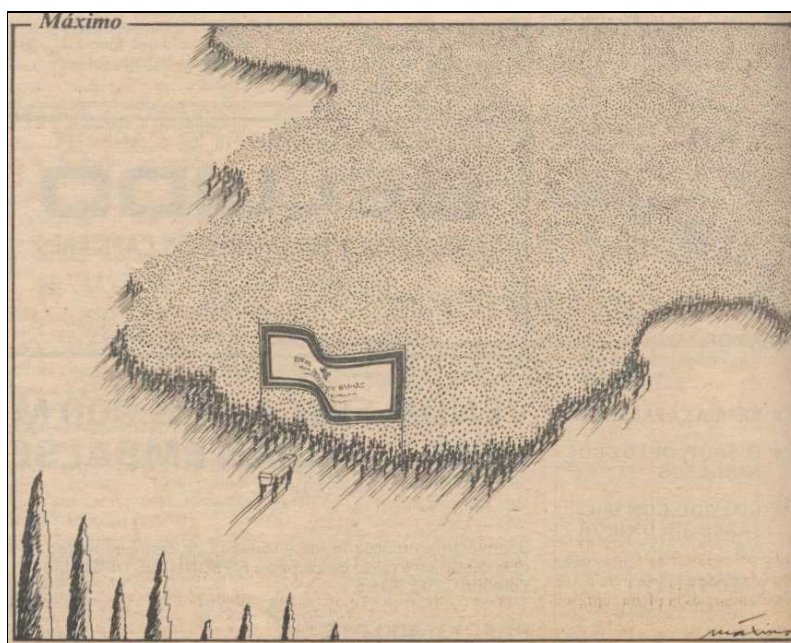


Fig. 8.- Máximo, 17-IX-1976

Viñetas-homenaje y dedicatorias (continuación)



Fig. 9.- Máximo, 29-VI-1977

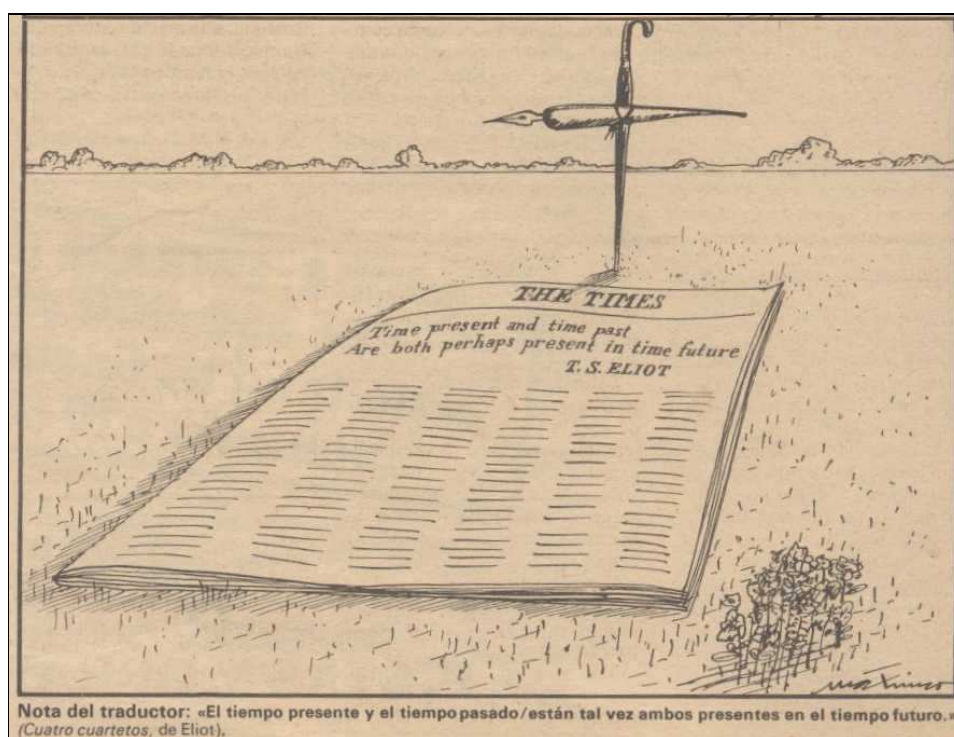


Fig. 10.- Máximo, 2-XII-1978

Viñetas-homenaje y dedicatorias
(continuación)



Fig. 11.- Peridis, 26-I-1977



Fig. 12.- Peridis, 29-I-1977

La situación internacional y su influencia en la política española

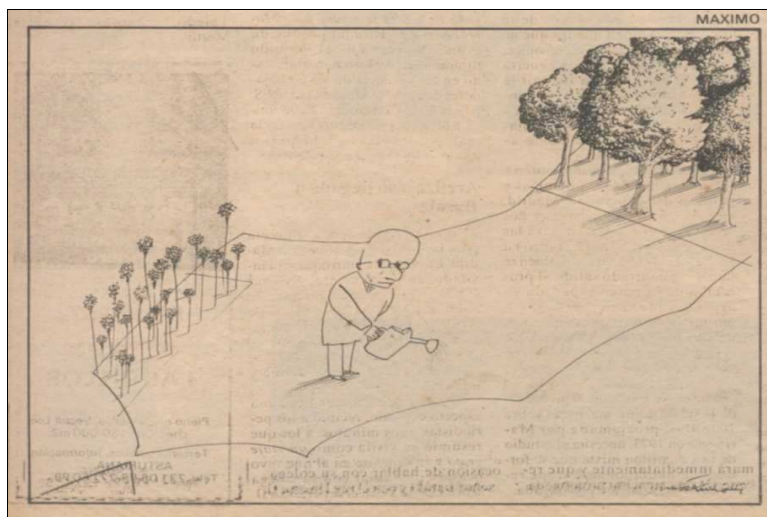


Fig. 13.- Máximo, 7-V-1976

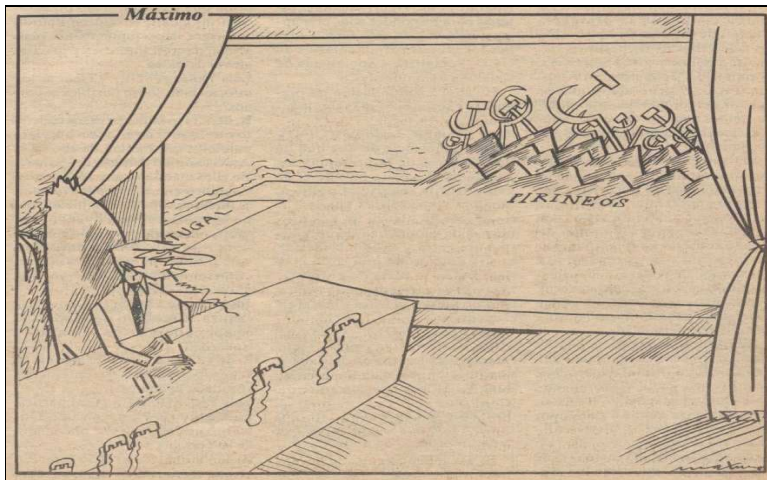


Fig. 14.- Máximo, 14-III-1978

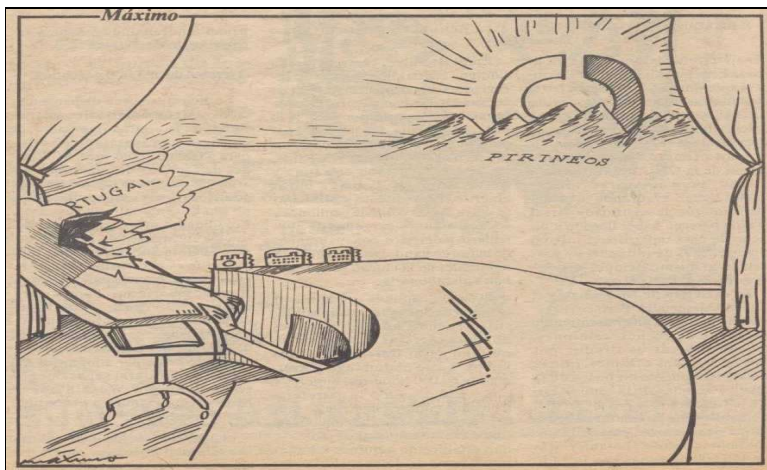


Fig. 15.- Máximo, 21-III-1978

Máximo vs OTAN

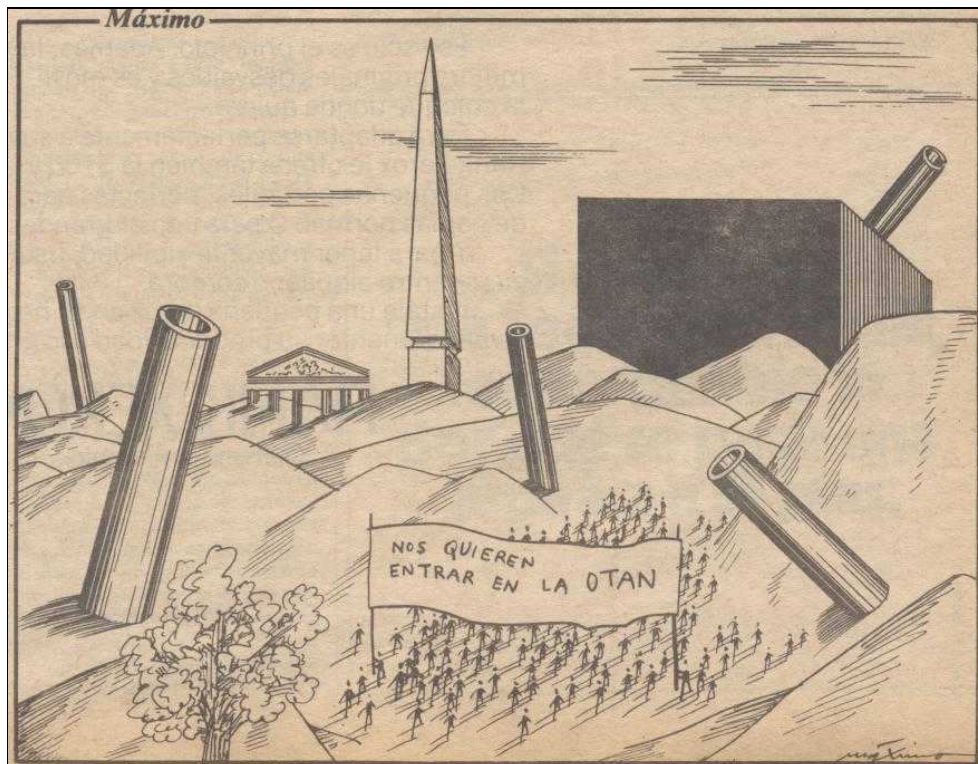


Fig. 16.- Máximo, 29-III-1978



Fig. 17.- Máximo, 21-V-1978

Citas obligatorias con el calendario. La Navidad



Fig. 18.- Máximo, 26-XII-1976



Fig. 19.- Máximo, 17-XII-1977

Citas obligatorias con el calendario. La Navidad (continuación)

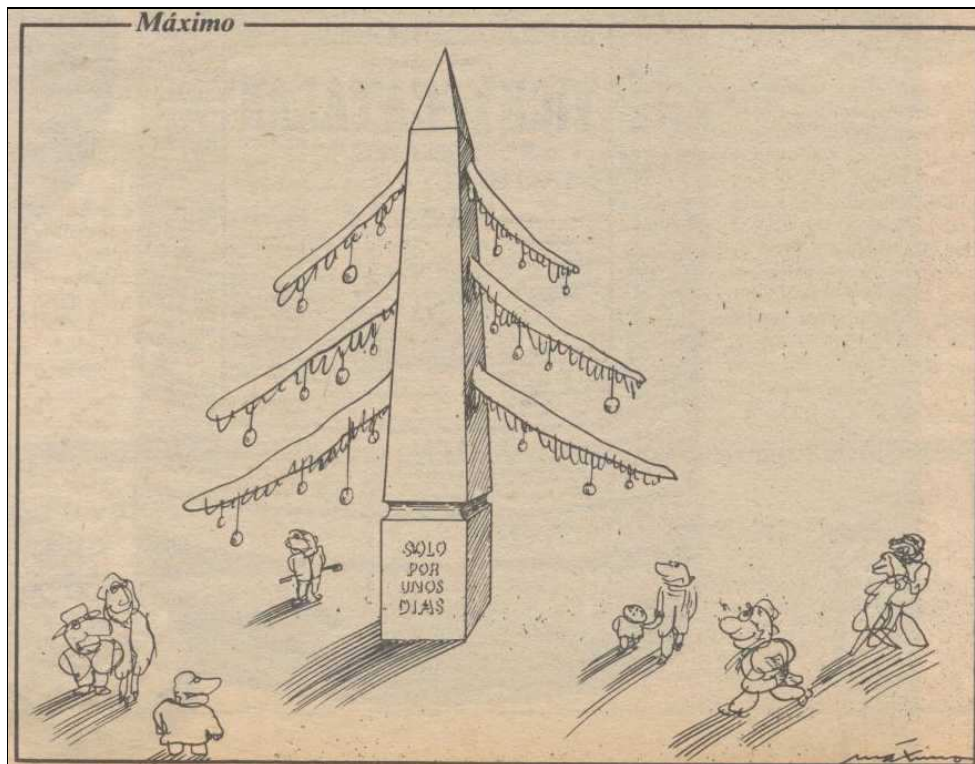


Fig. 20.- Máximo, 21-XII-1977

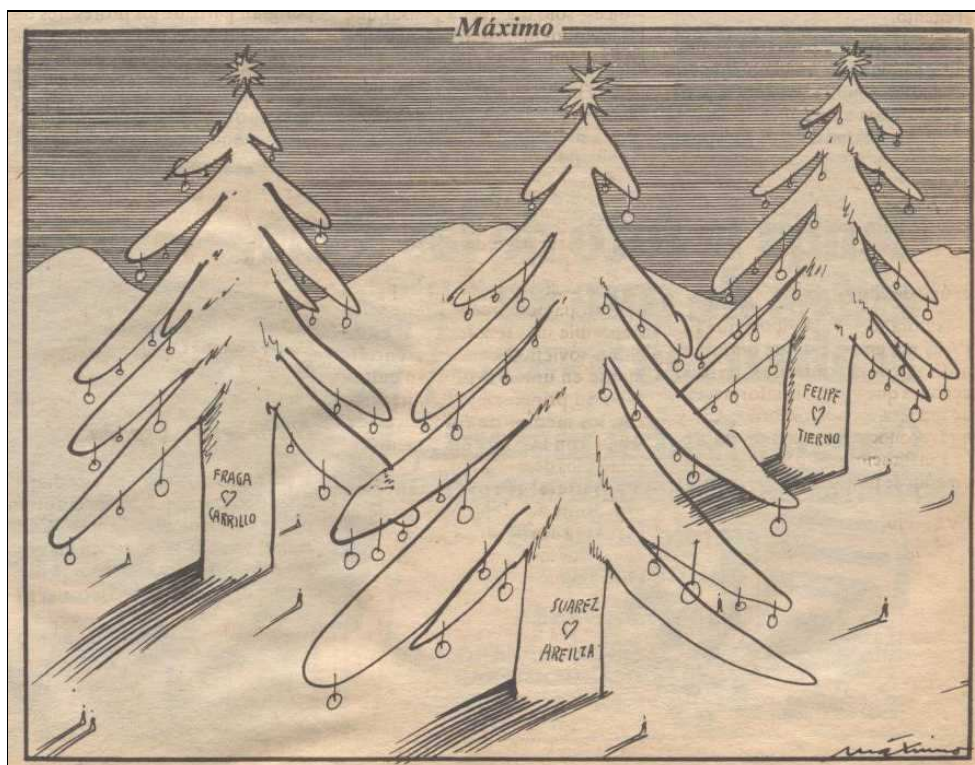


Fig. 21.- Máximo, 29-XII-1977

Citas obligatorias con el calendario. La declaración de la Renta

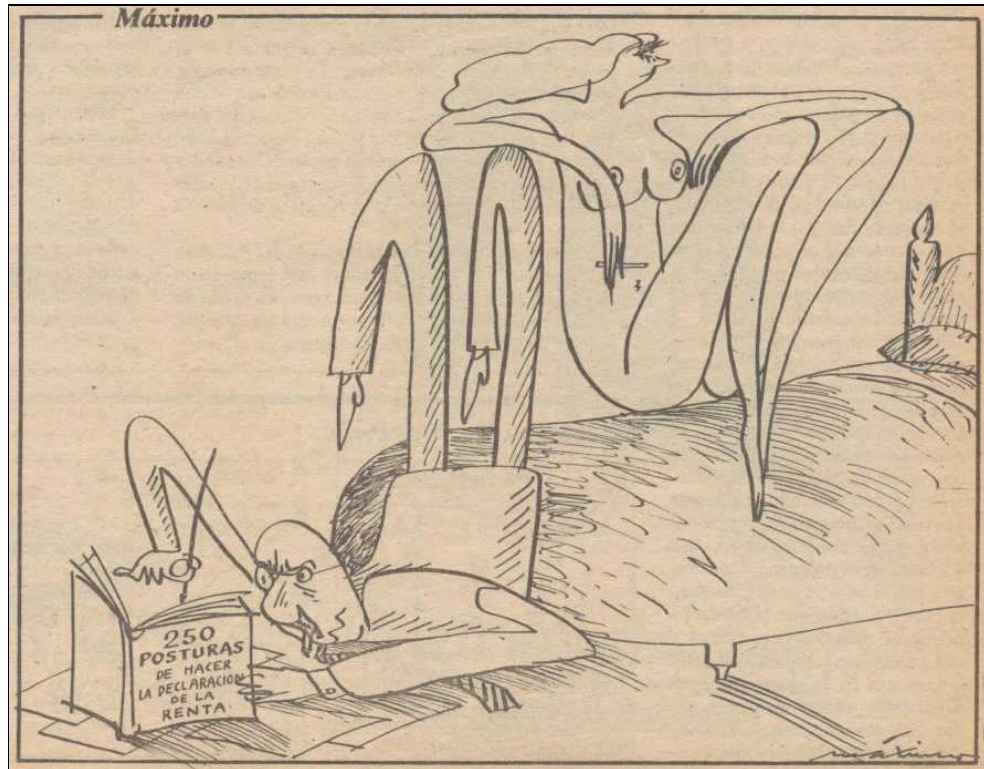


Fig. 22.- Máximo, 26-III-1978

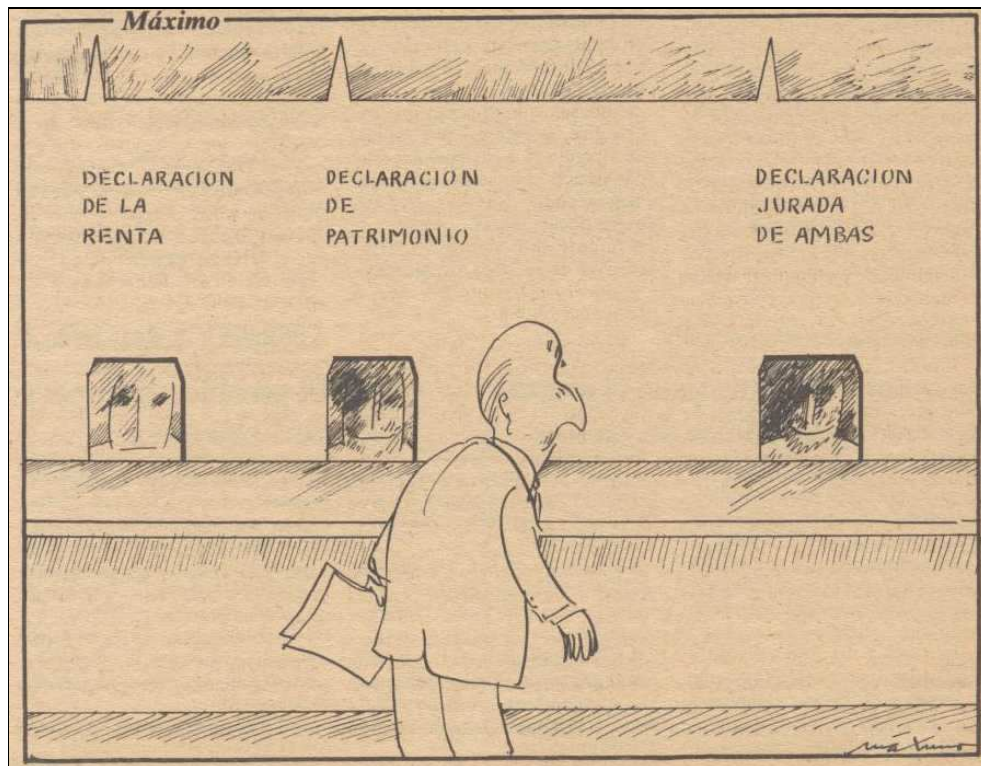


Fig. 23.- Máximo, 1-VII-1978

La familia en torno a la televisión

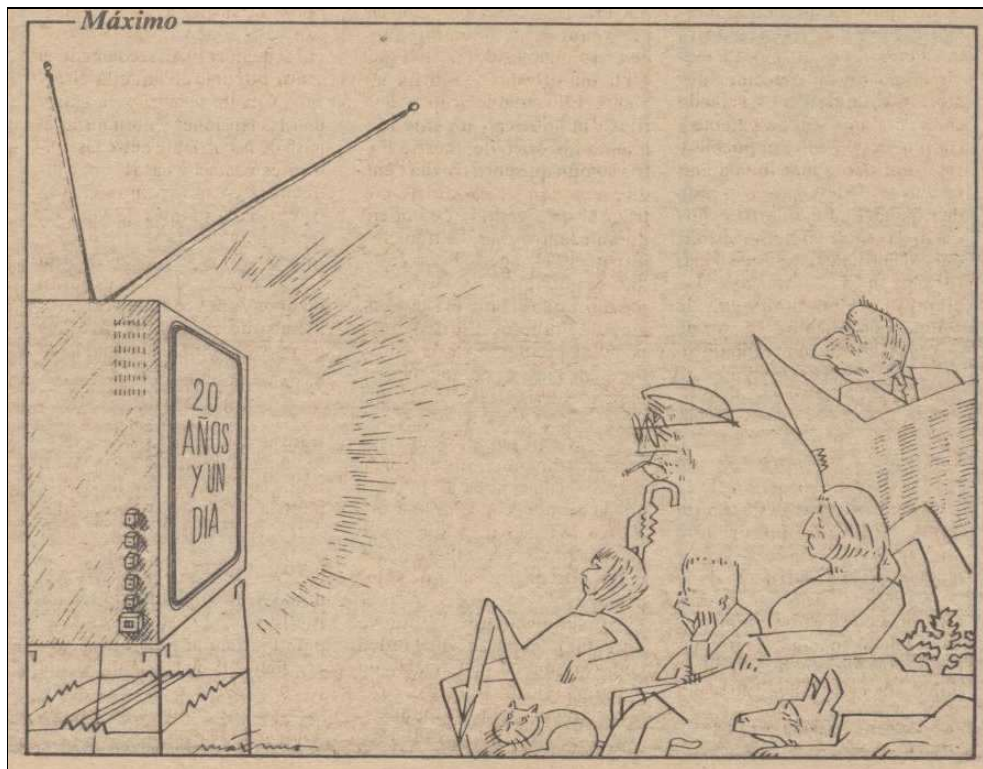


Fig.

24.- Máximo, 29-X-1976

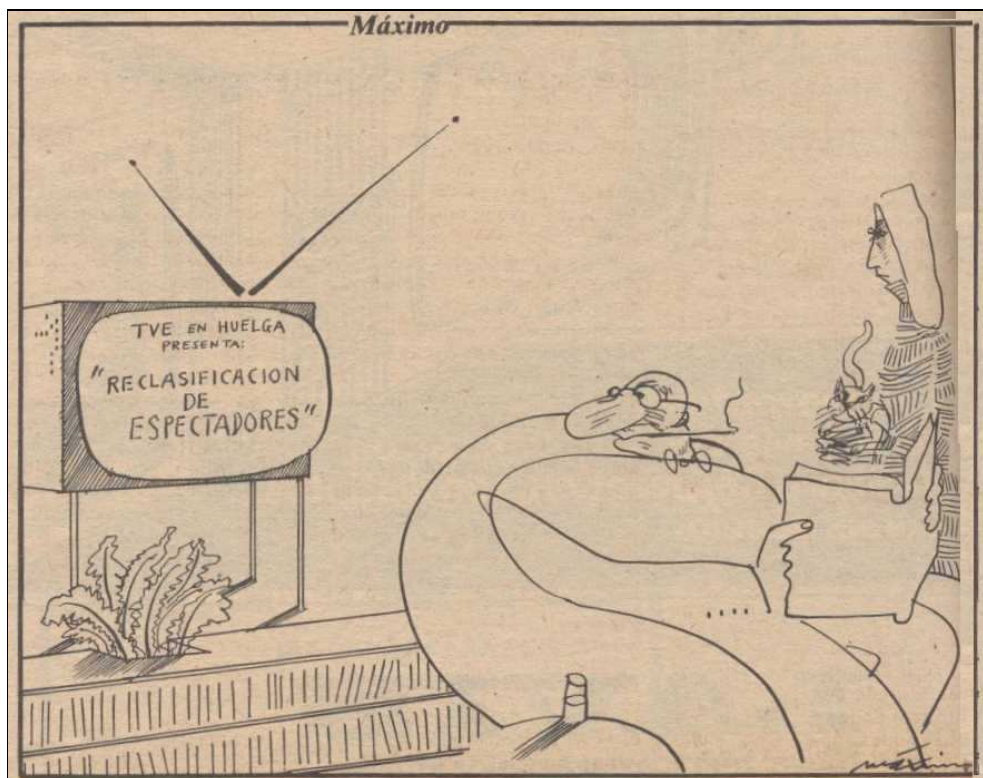


Fig. 25.- Máximo, 19-XII-1978

Los problemas en el ámbito de la comunicación y de la libertad de expresión

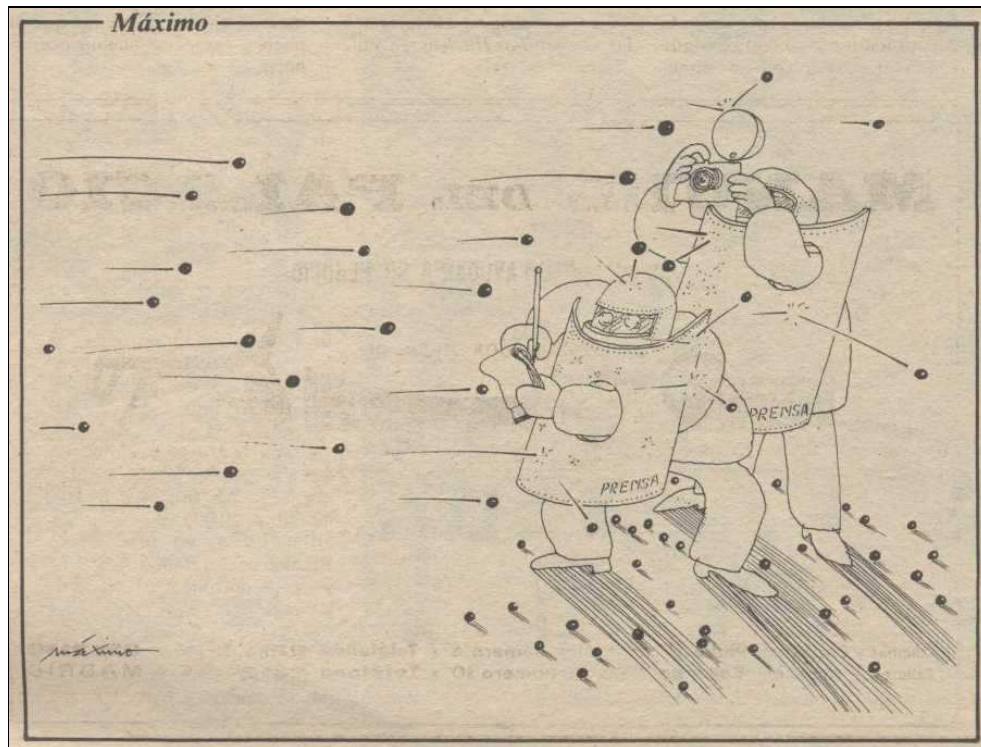


Fig. 26.- Máximo, 19-V-1976

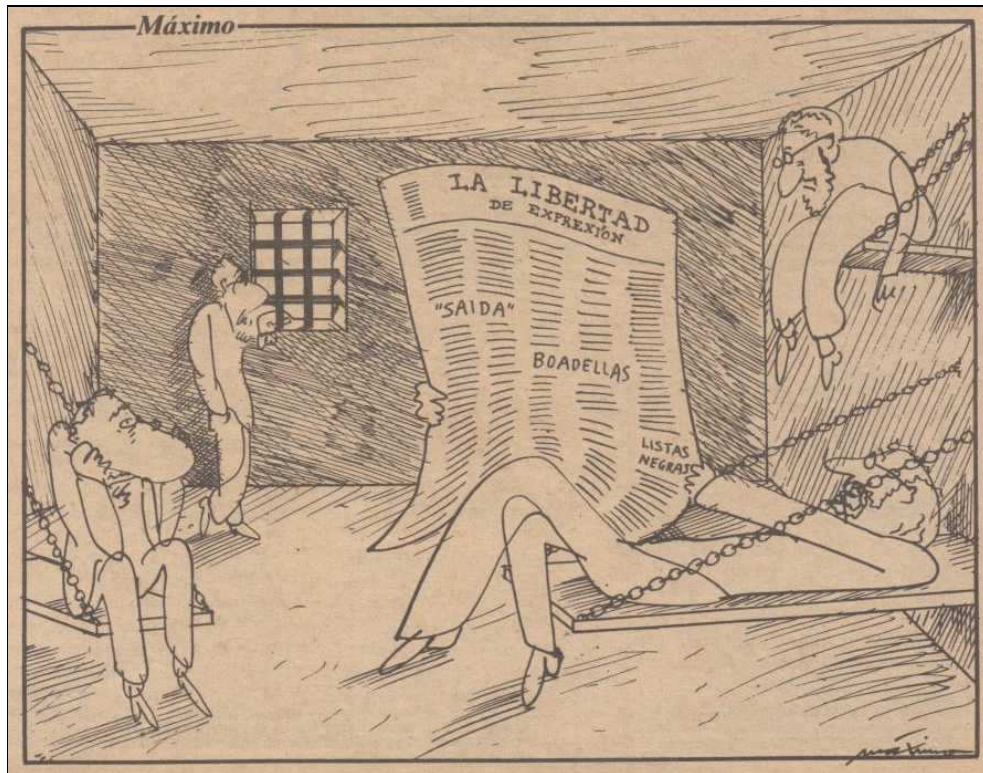


Fig. 27.- Máximo, 21-II-1978

Los problemas en el ámbito de la comunicación y de la libertad de expresión (continuación)

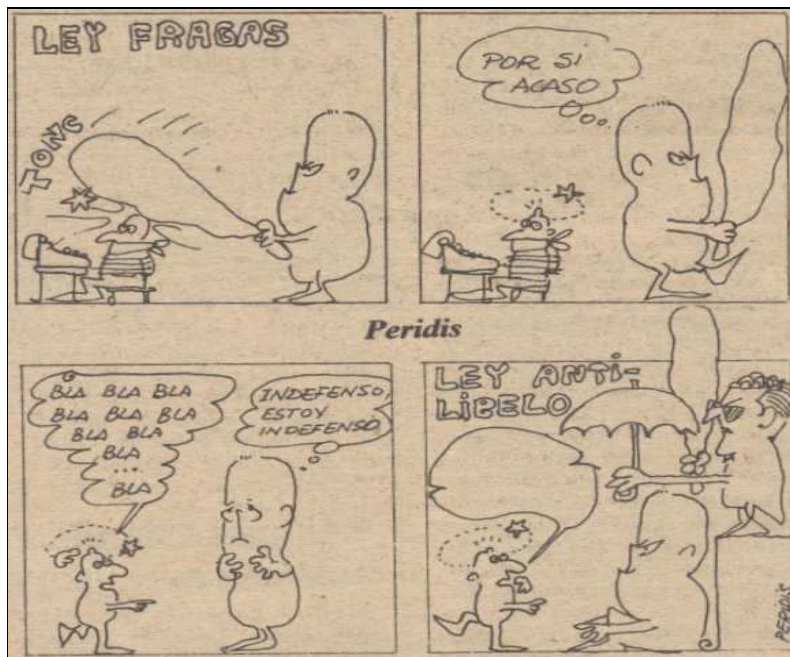


Fig. 28.- Peridis, 13-IV-1977

La conflictividad laboral: desempleados, empresarios y trabajadores y sindicatos

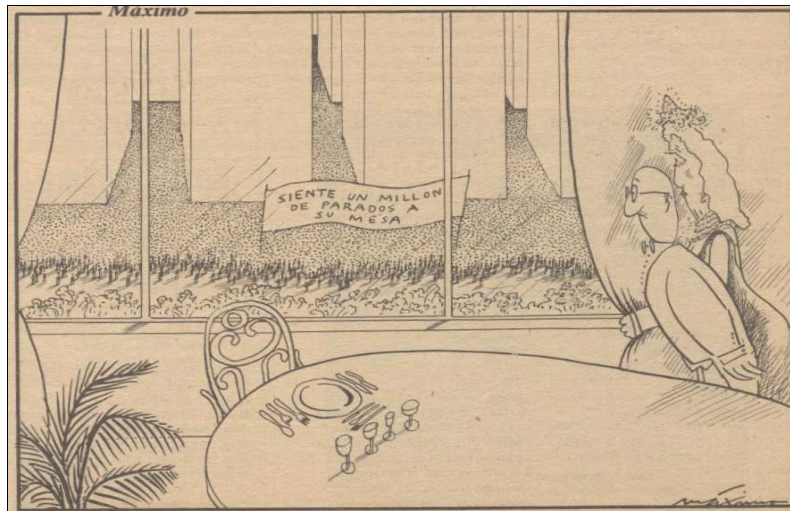


Fig. 29.- Máximo, 30-XII-1978



Fig. 30.- Peridis, 25-VI-1978

La muerte como la gran tragicomedia del Arte y la Cultura

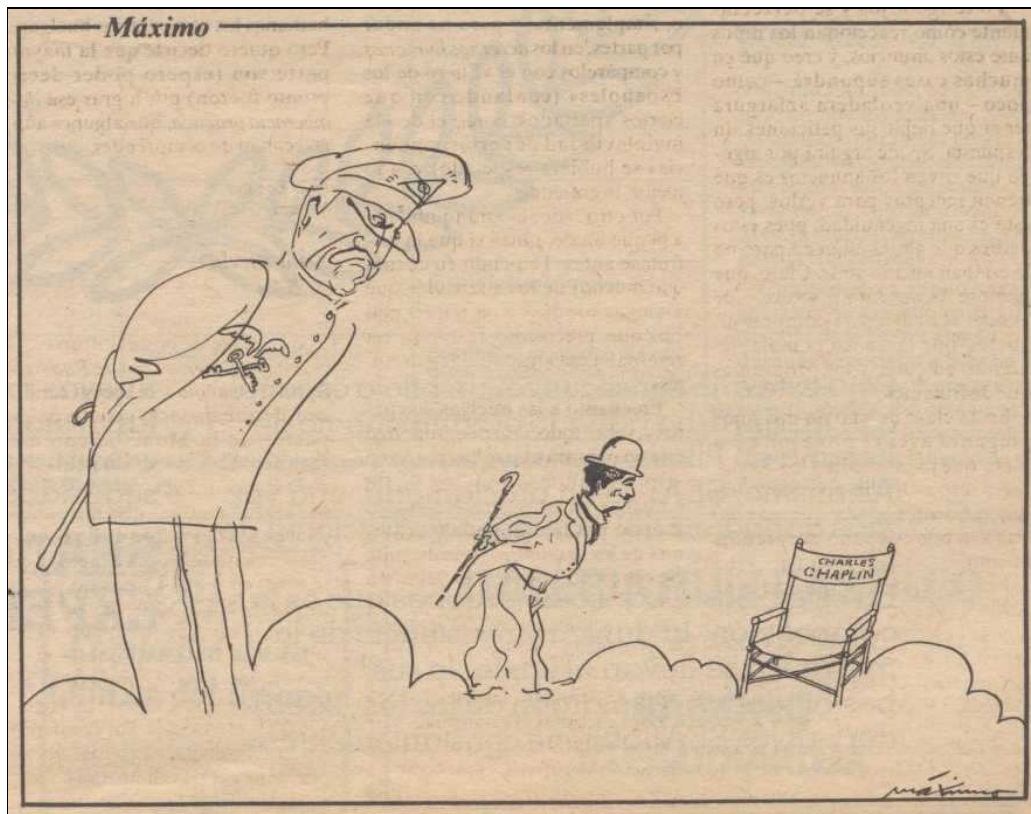


Fig. 31.- Máximo, 27-XII-1977

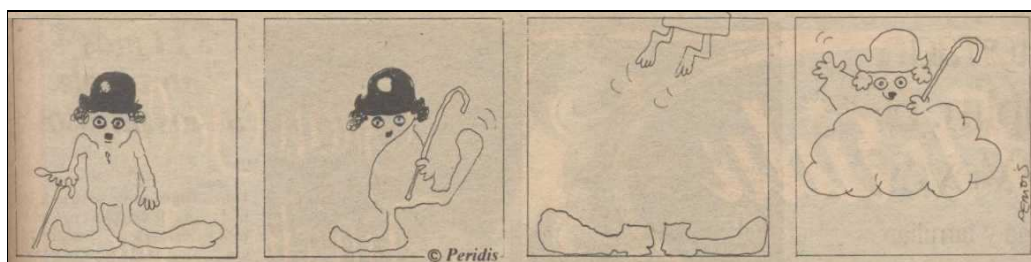


Fig. 32.- Peridis, 27-XII-1977

Críticas a la Iglesia católica



Fig. 33.- Peridis, 9-I-1977

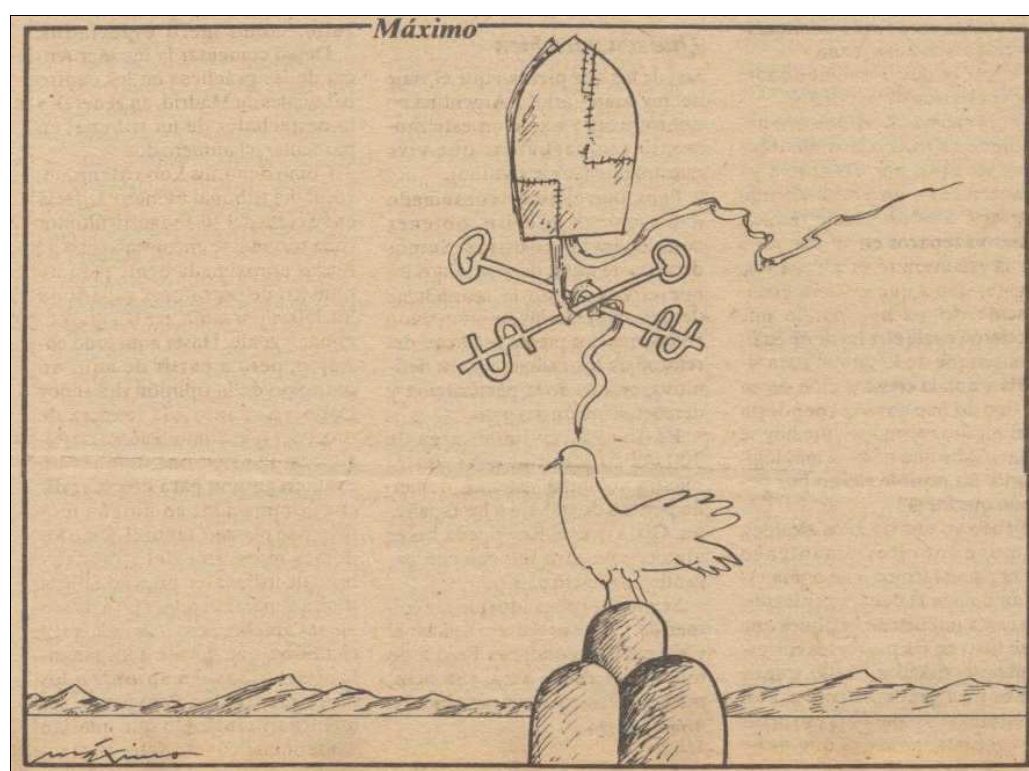


Fig. 34.- Máximo, 5-IX-1978

Represión policial: la impopularidad del Ministerio de Interior y de las fuerzas de orden público

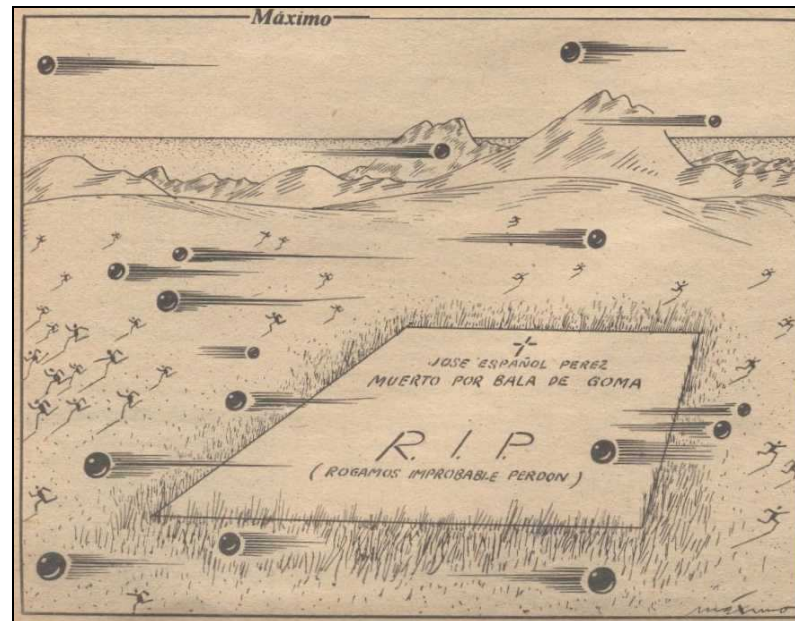


Fig. 35.- Máximo, 1-IV-1977



Fig. 36.- Peridis, 29-IV-1977

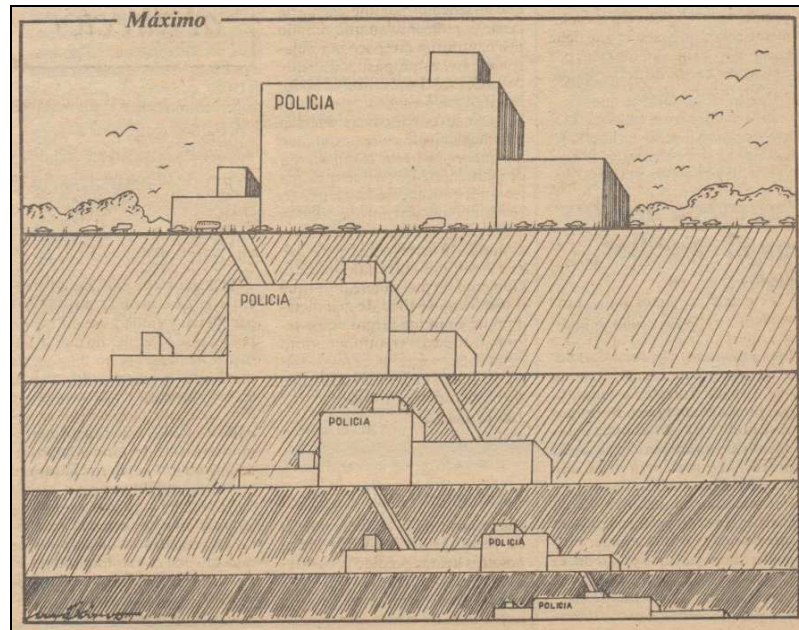


Fig. 37.- Máximo, 25-VIII-1977

Memoria del pasado reciente



Fig. 38.- Máximo, 21-VII-1976

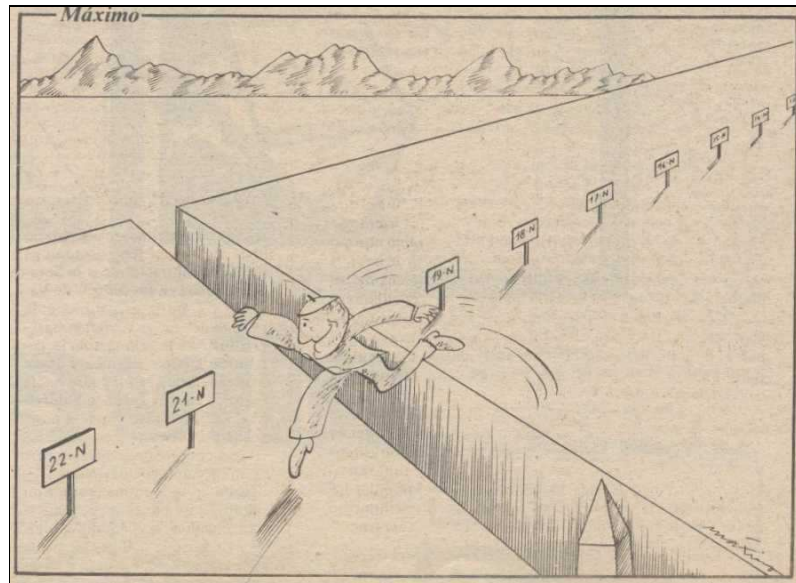


Fig. 39.- Máximo, 22-XI-1976

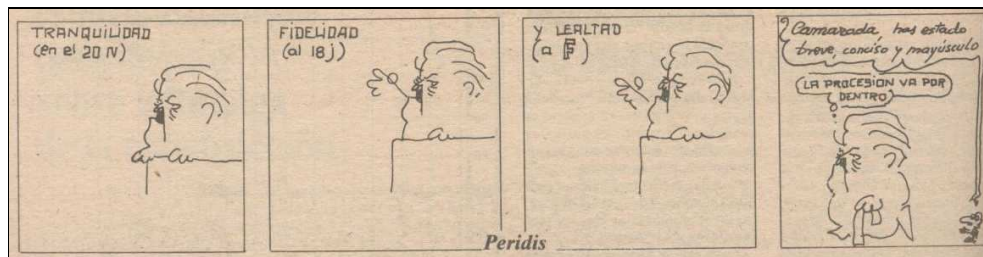


Fig. 40.- Peridis, 21-XI-1976

Denuncia de manipulación televisiva

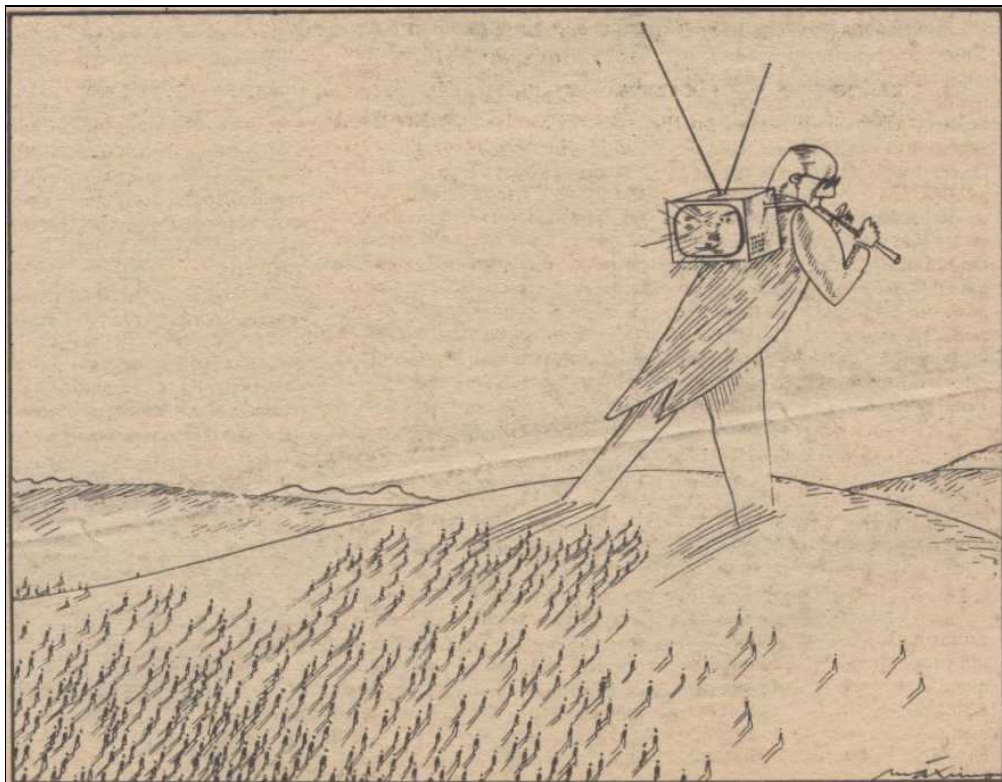


Fig. 41.- Máximo, 25-XI-1976

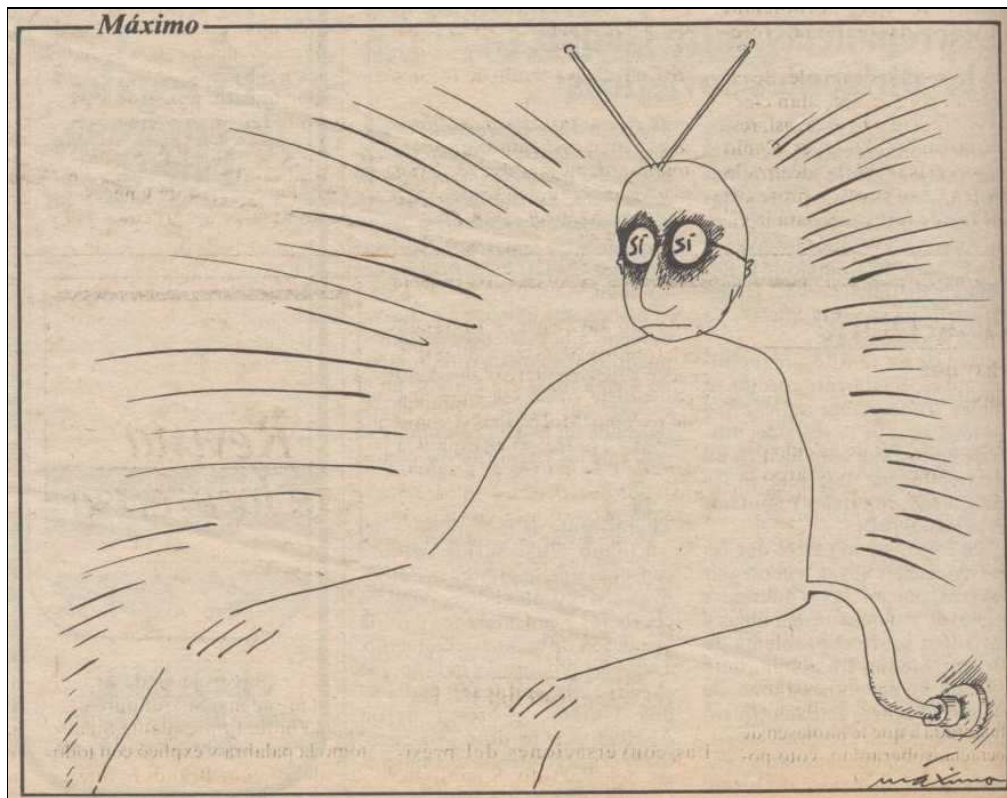


Fig. 42.- Máximo, 9-XII-1976

Símbolos de la identidad española

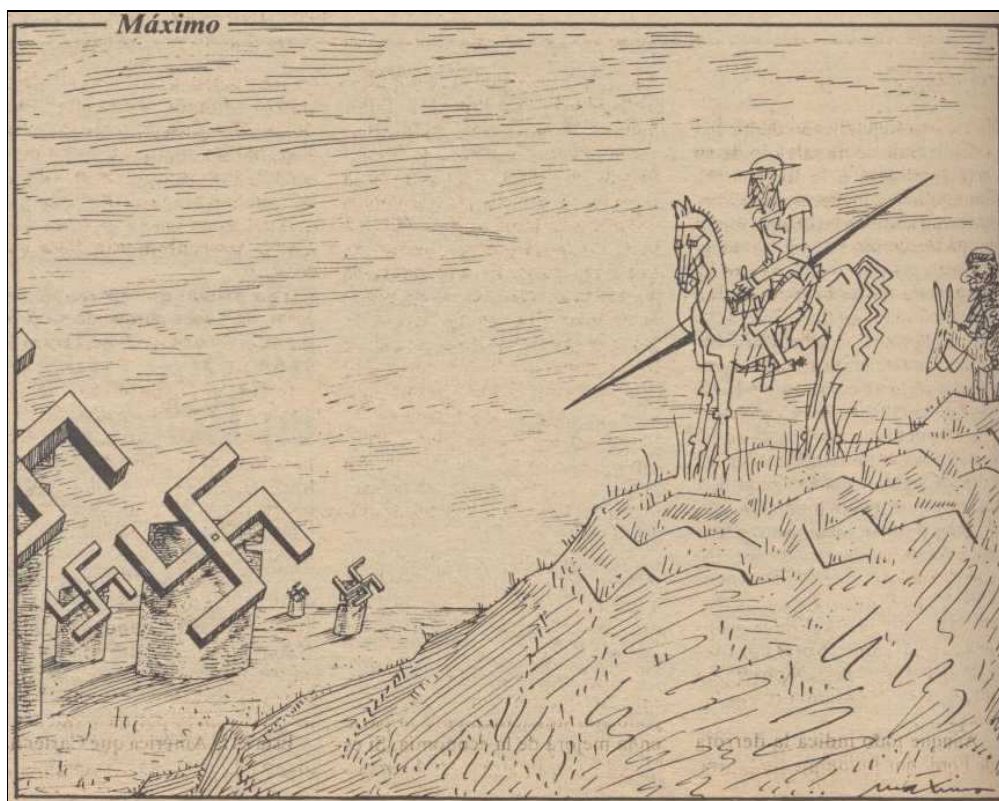


Fig. 43.- Máximo, 21-VIII-1976



Fig. 44.- Máximo, 21-X-1977

Caricatura de personajes reales por Máximo y Blankito



Fig. 45.- Máximo, 9-IX-1976

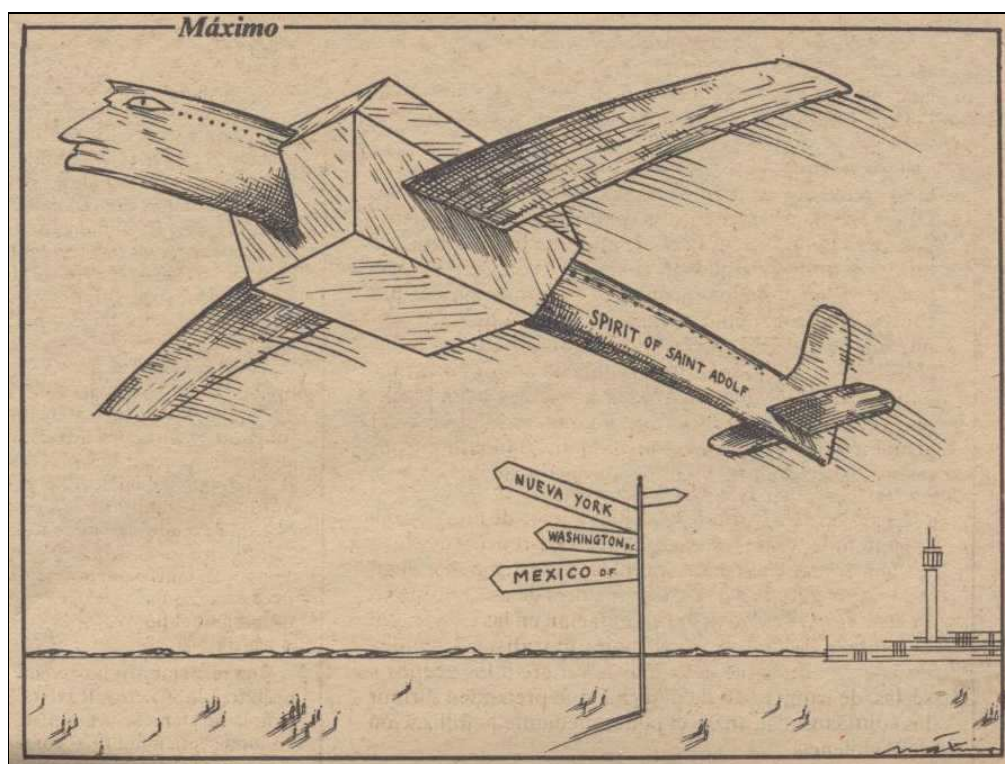


Fig. 46.- Máximo, 26-IV-1977

**Caricatura de personajes reales por Máximo y Blankito
(continuación)**

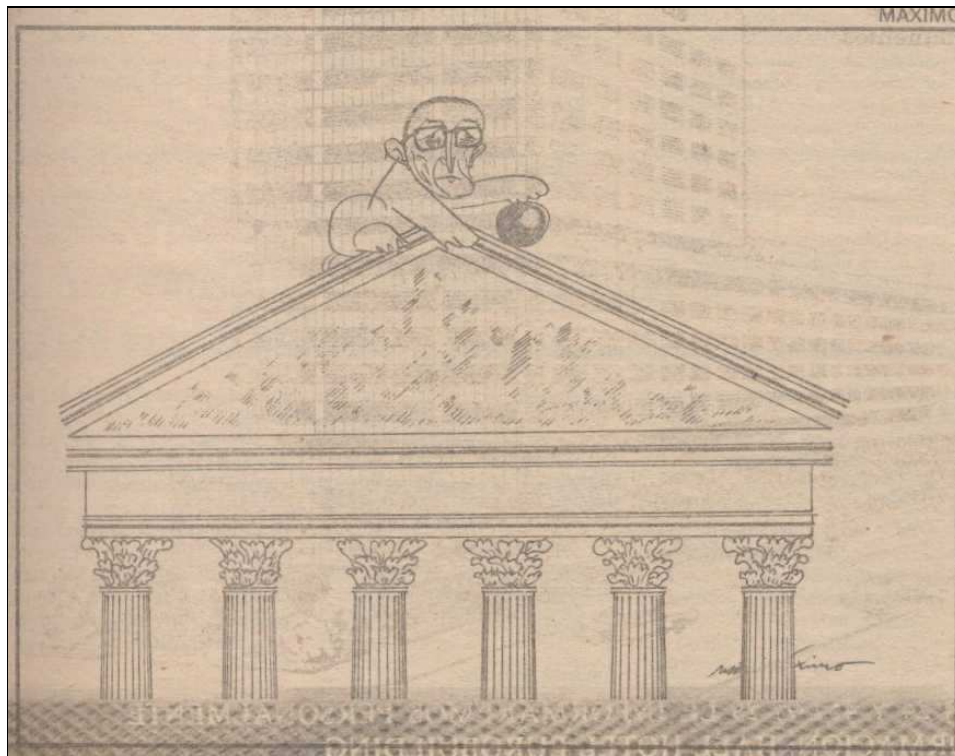


Fig. 47.- Máximo, 8-V-1976

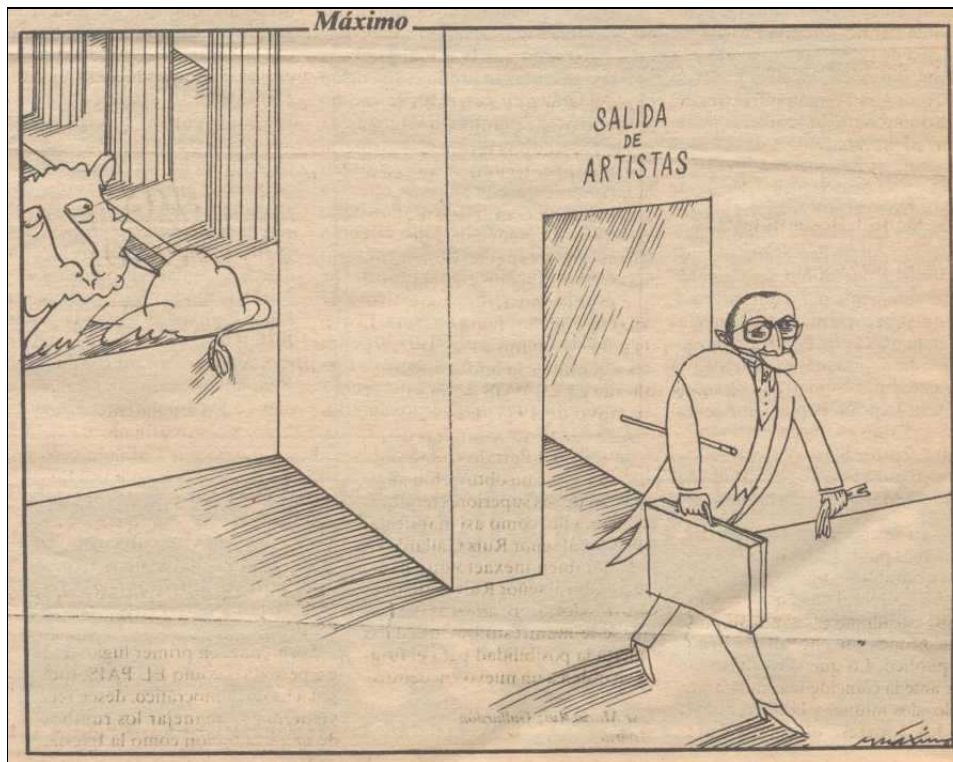


Fig. 48.- Máximo, 1-VI-1977

**Caricatura de personajes reales por Máximo y Blankito
(continuación)**

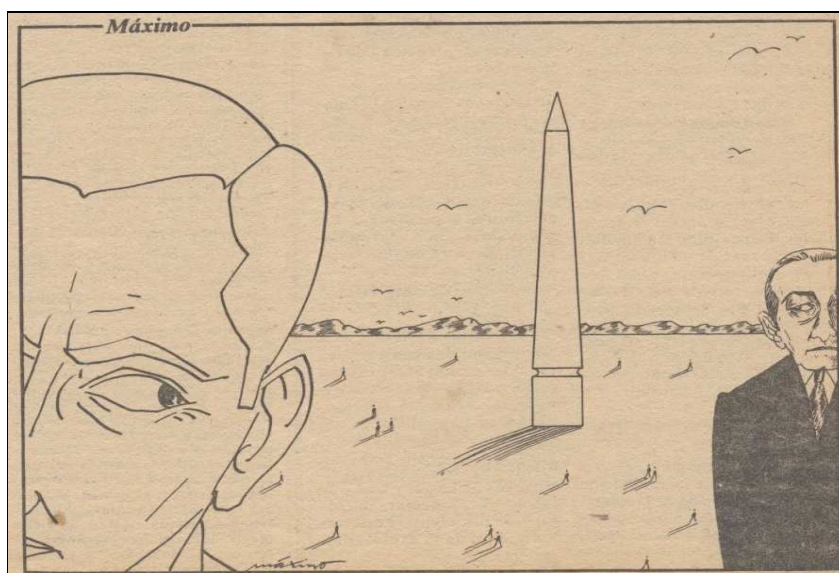


Fig. 49.- Máximo, 5-III-1977

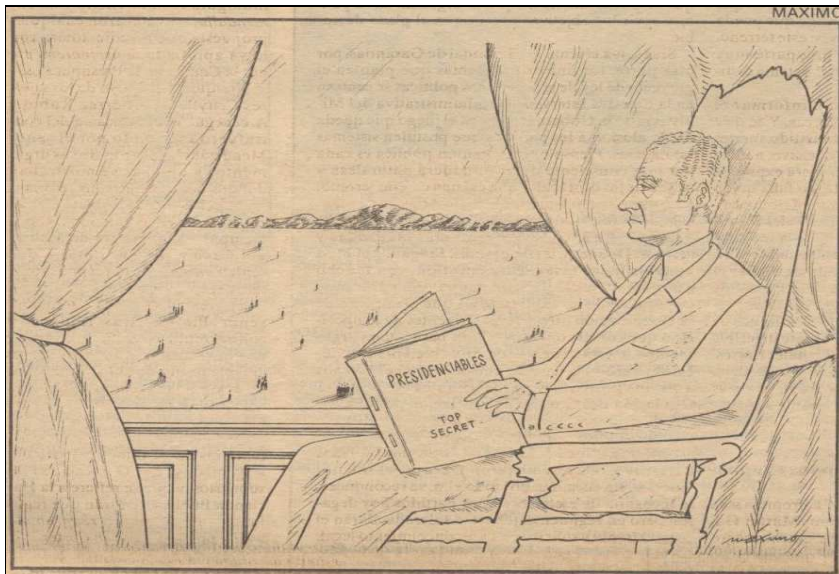


Fig. 50.- Máximo, 12-V-1976



Fig. 51.- Blankito, 1-X-1978

Caracterización de personajes: cosificación, animalización y atributos

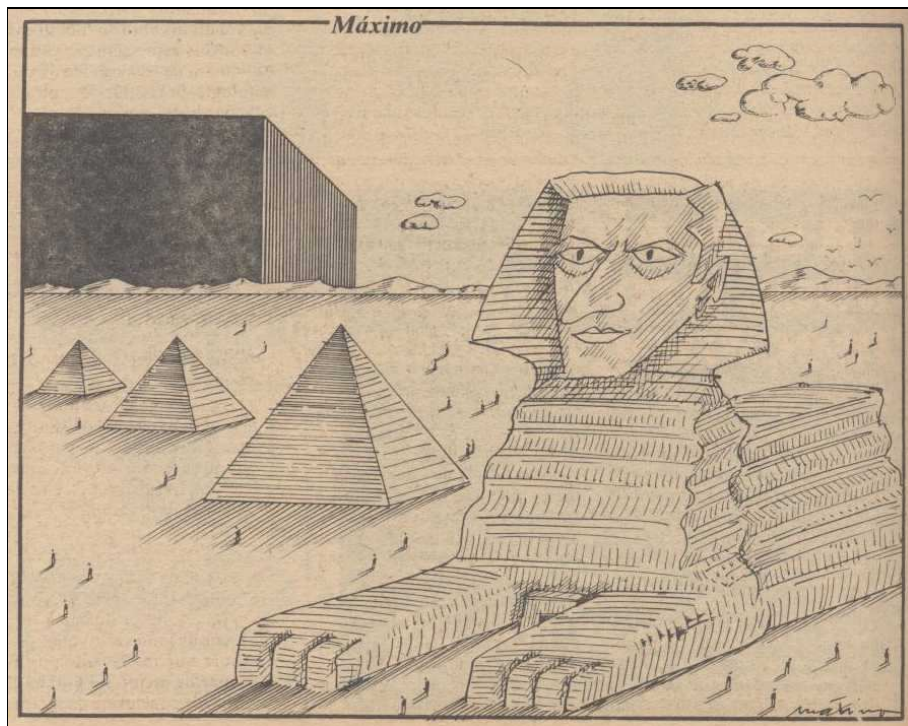


Fig. 52.- Máximo, 21-XII-1978

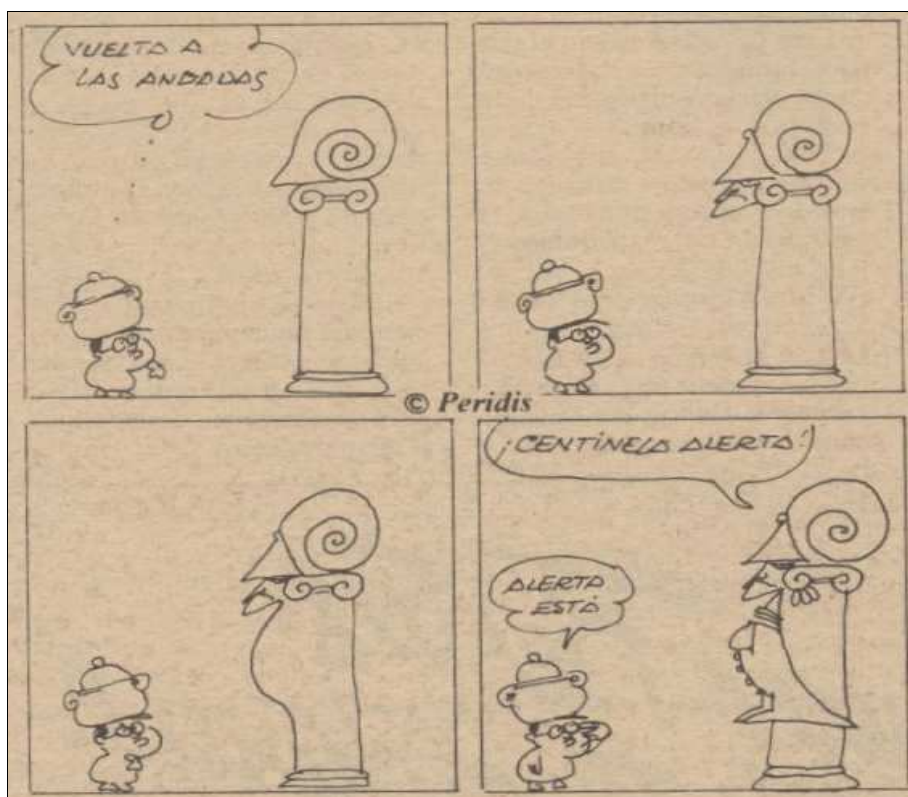


Fig. 53.- Peridis, 24-XII-1978

Caracterización de personajes: cosificación, animalización y atributos (continuación)

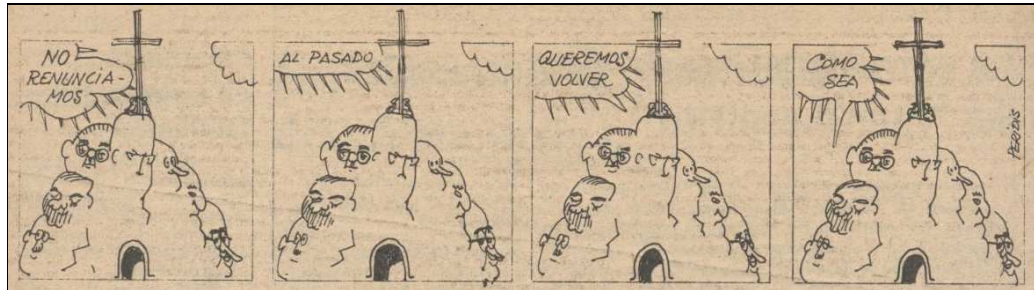


Fig. 54.- Peridis, 17-IV-1977

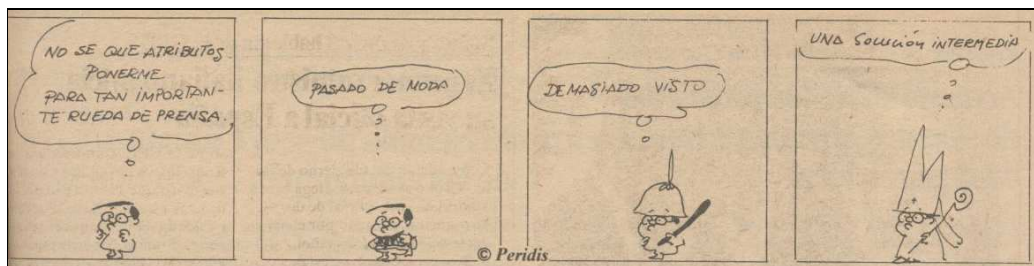


Fig. 55.- Peridis, 5-IX-1978

Localizaciones: muros y paredes

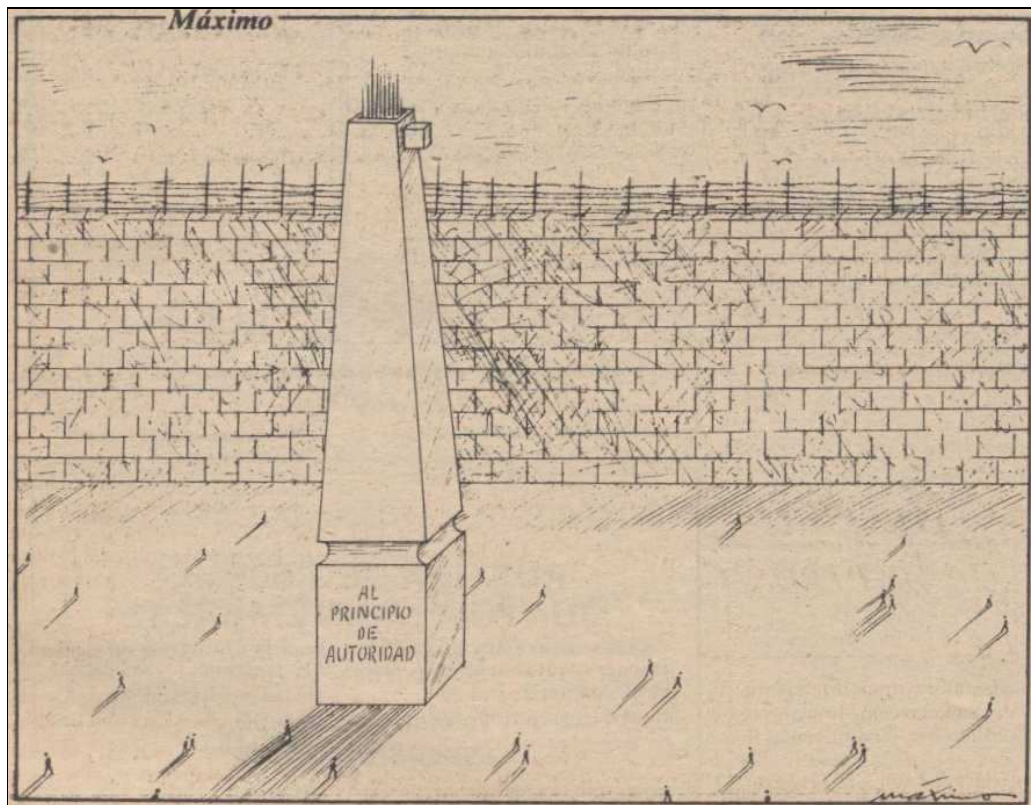


Fig. 56.- Máximo, 21-XII-1976

Localizaciones: muros y paredes (continuación)

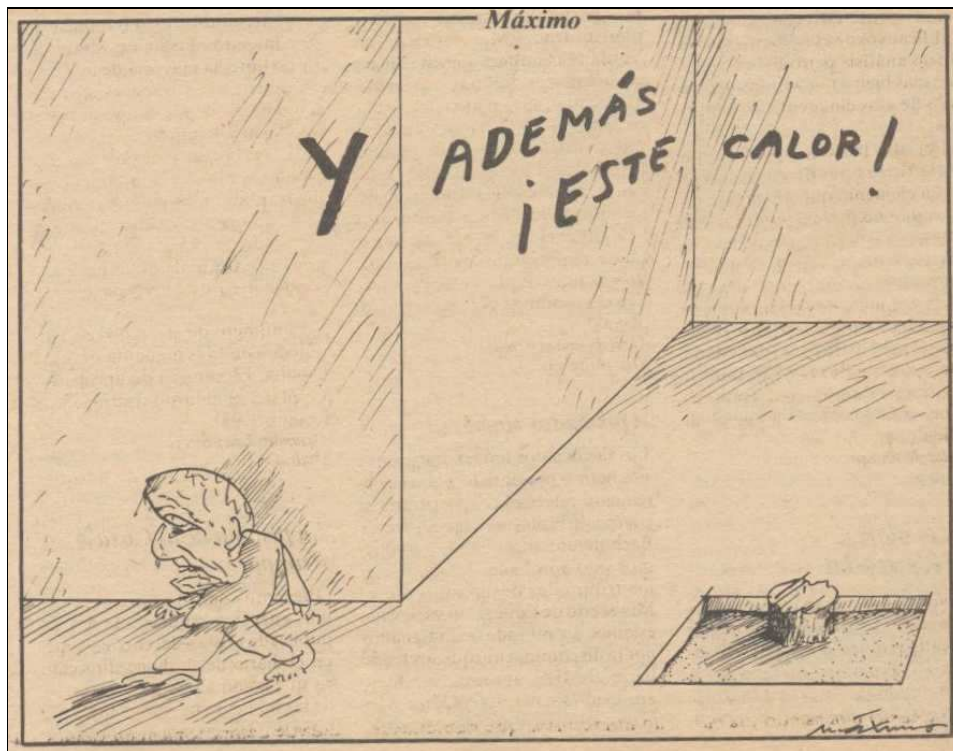


Fig. 57.- Máximo, 17-VIII-1976

Localizaciones: Congreso de los Diputados

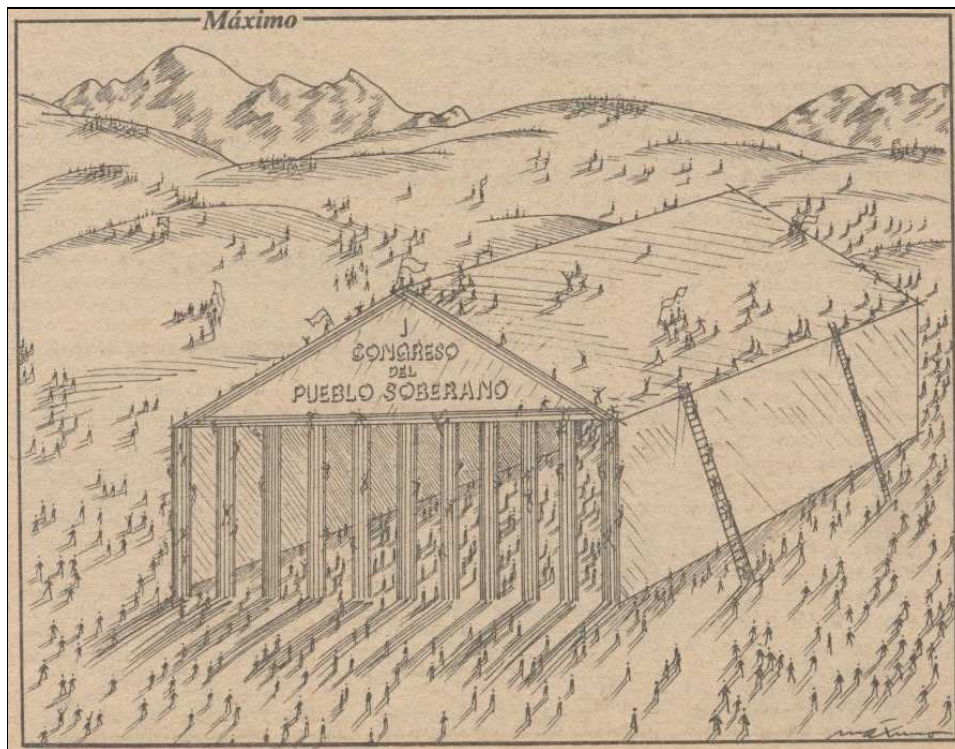


Fig. 58.- Máximo, 9-III-1977

Localizaciones: "el hogar democrático"

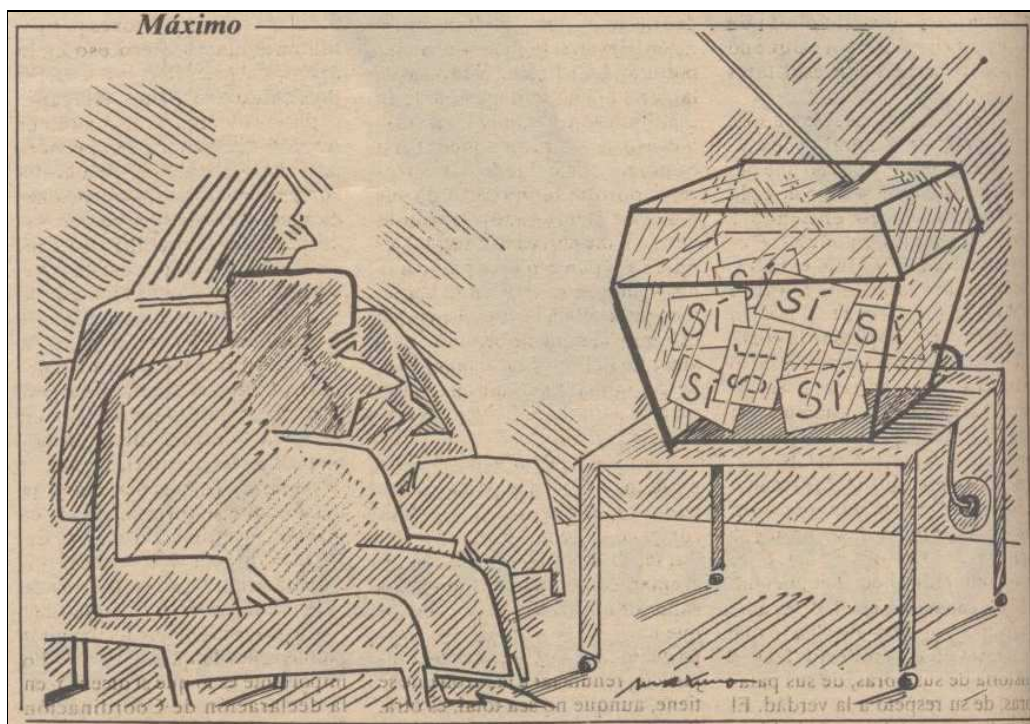


Fig. 59.- Máximo, 29-VI-1976

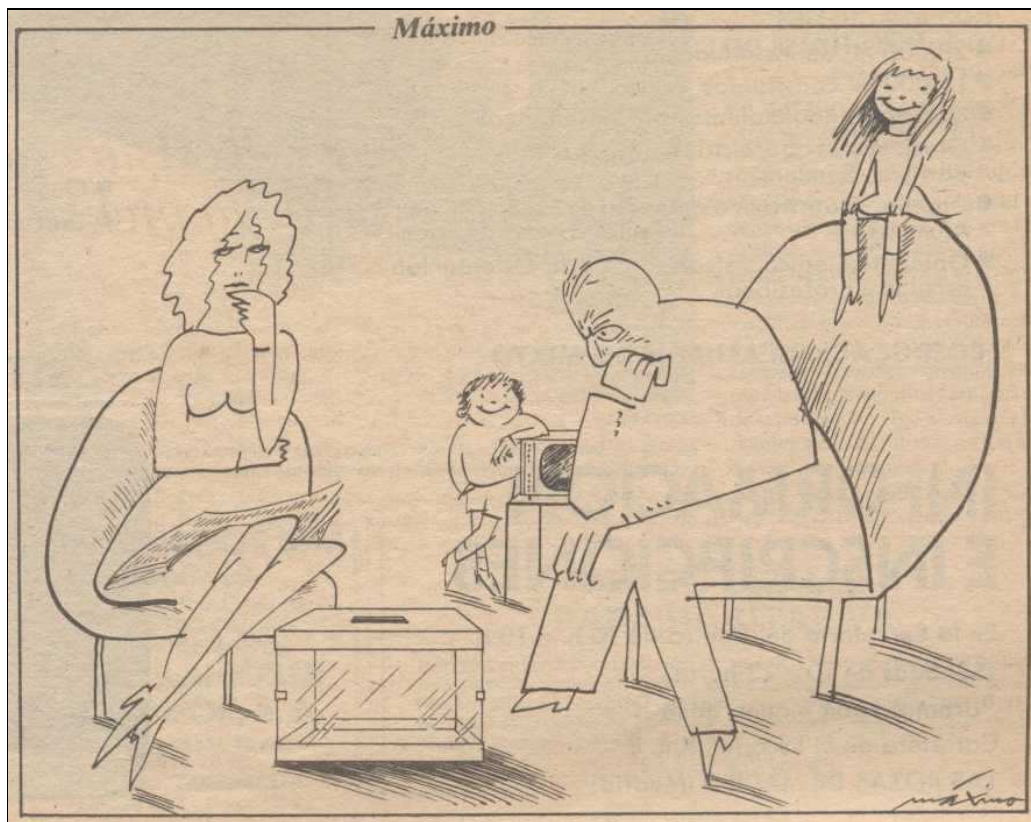


Fig. 60.- Máximo, 14-VI-1977

Localizaciones: mapas

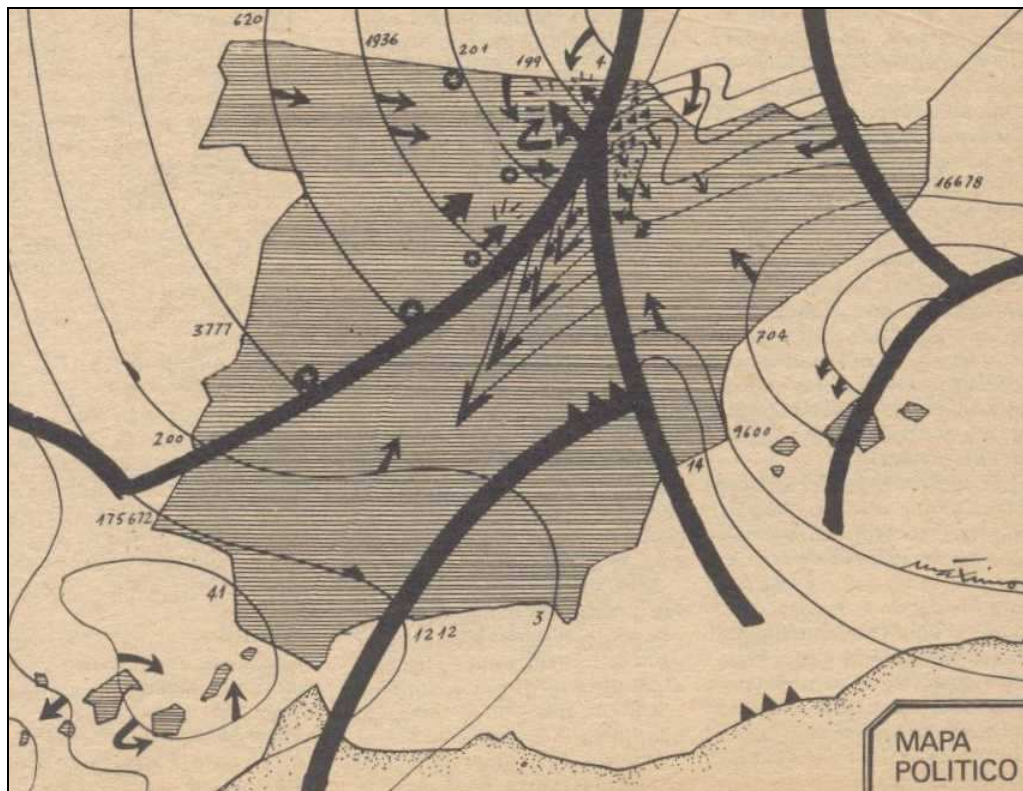


Fig. 61.- Máximo, 21-VII-1978

Localizaciones: el Cielo



Fig. 62.- Peridis, 7-XII-1978

Localizaciones: laberintos y caminos

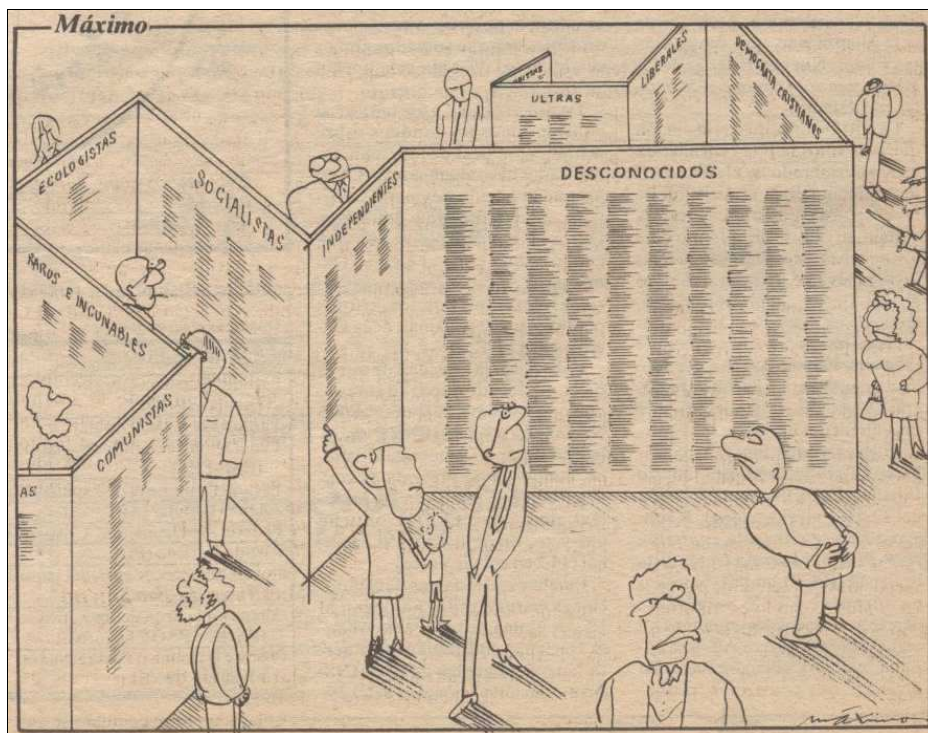


Fig. 63.- Máximo, 10-V-1977

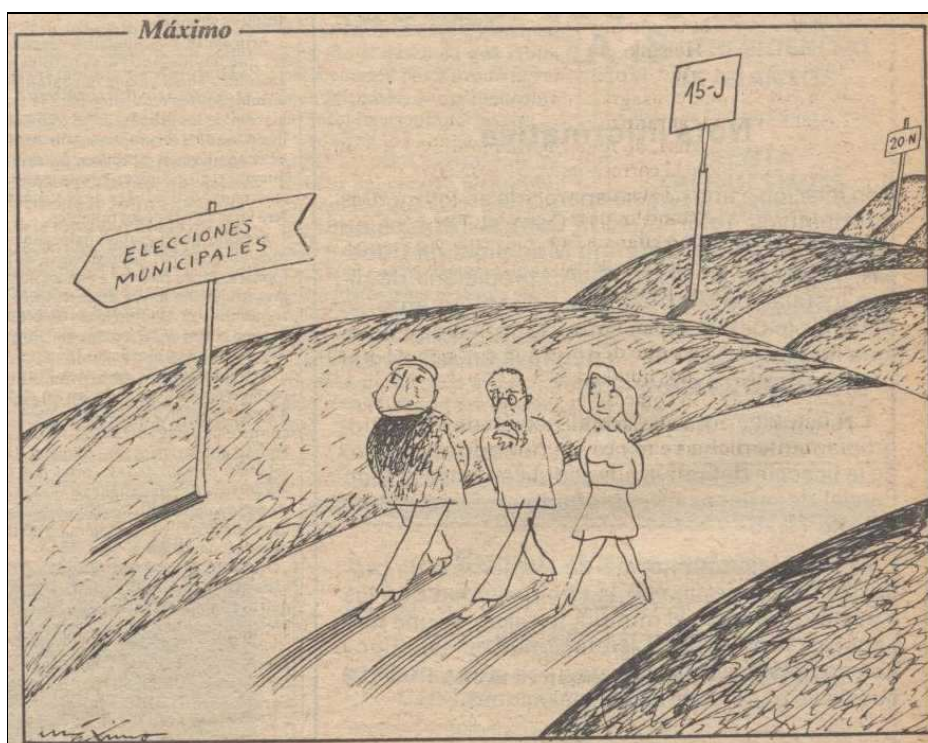


Fig. 64.- Máximo, 9-VII-1977

Localizaciones: laberintos y caminos (continuación)

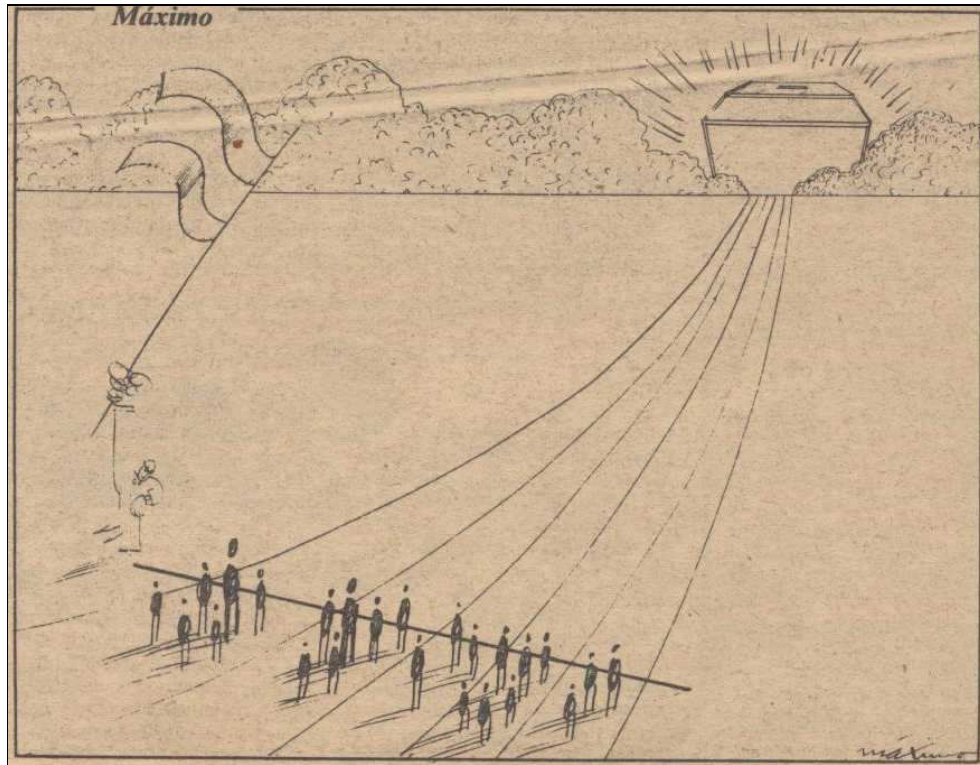


Fig. 65.- Máximo, 22-II-1977

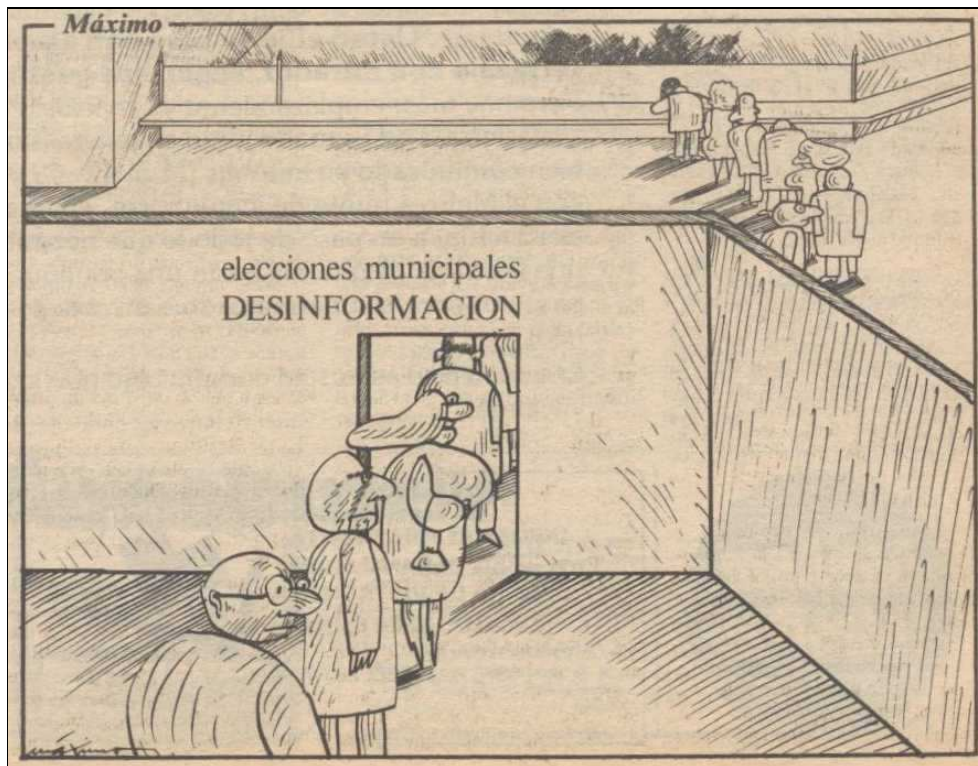


Fig. 66.- Máximo, 29-IV-1978

Localizaciones: laberintos y caminos (continuación)

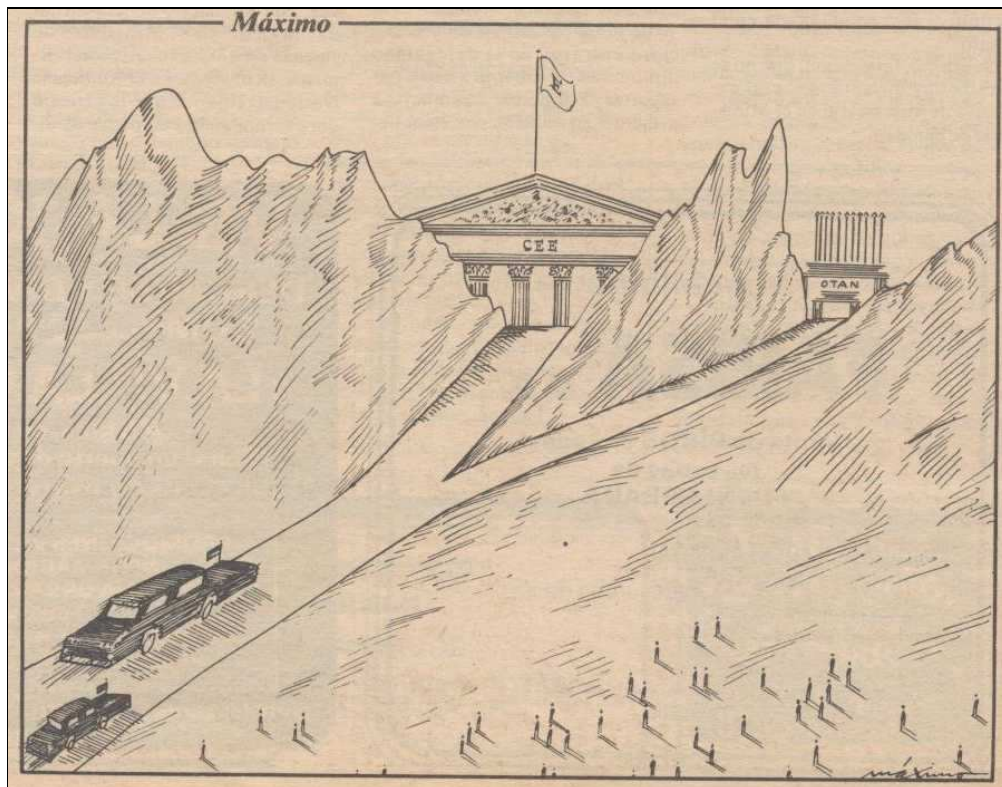


Fig. 67.- Máximo, 29-VII-1977

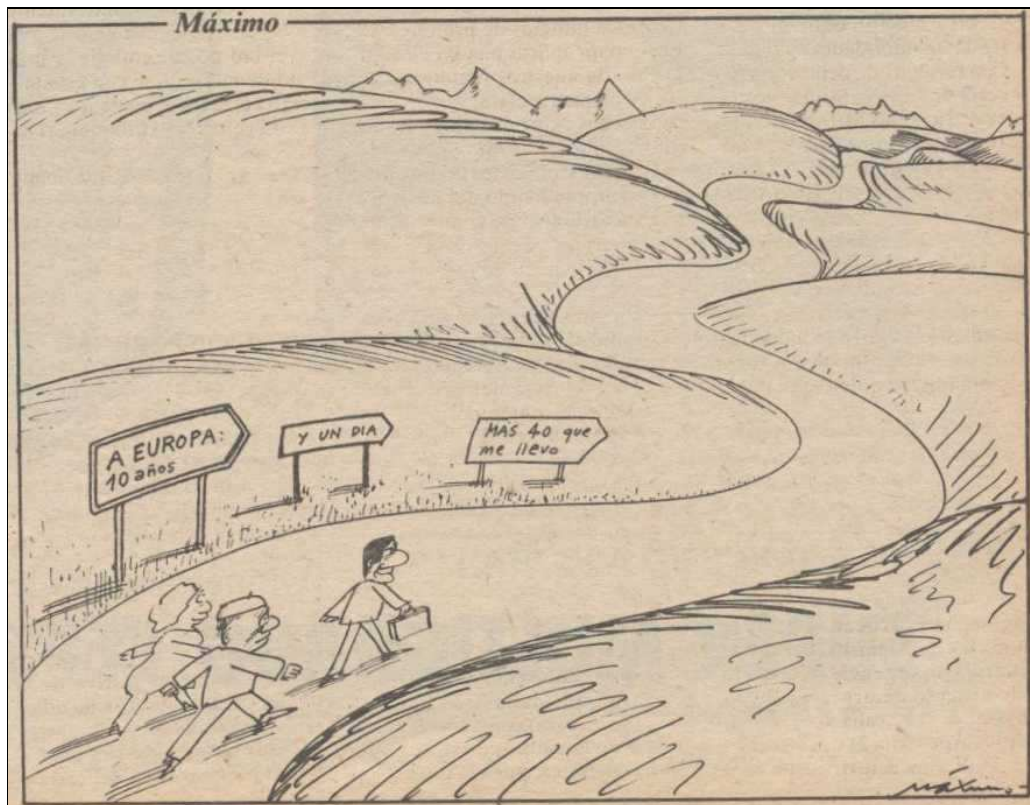


Fig. 68.- Máximo, 5-XI-1977

Pacto y reconciliación

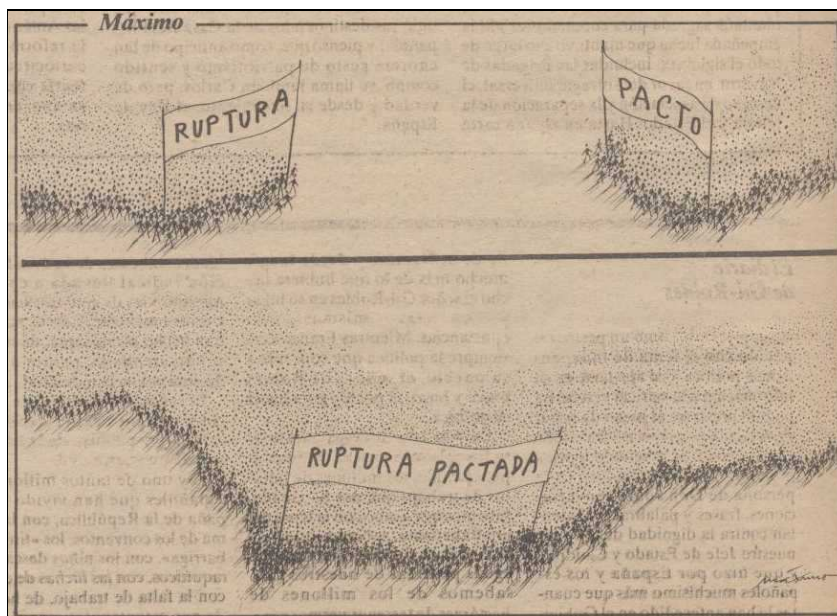


Fig. 69.- Máximo, 30-V-1976

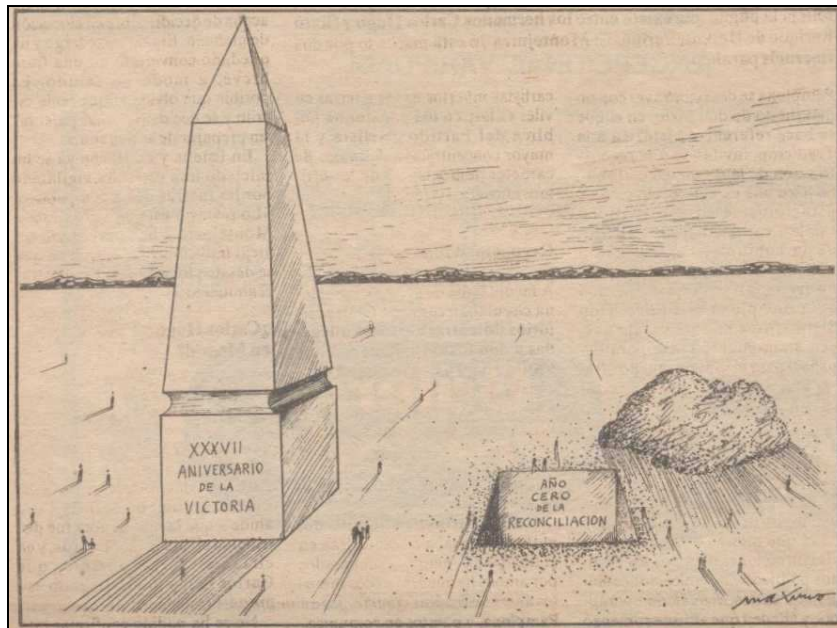


Fig. 70.- Máximo, 9-V-1976



Fig. 71.- Peridis, 14-V-1976

El búnker



Fig. 72.- Peridis, 16-V-1976

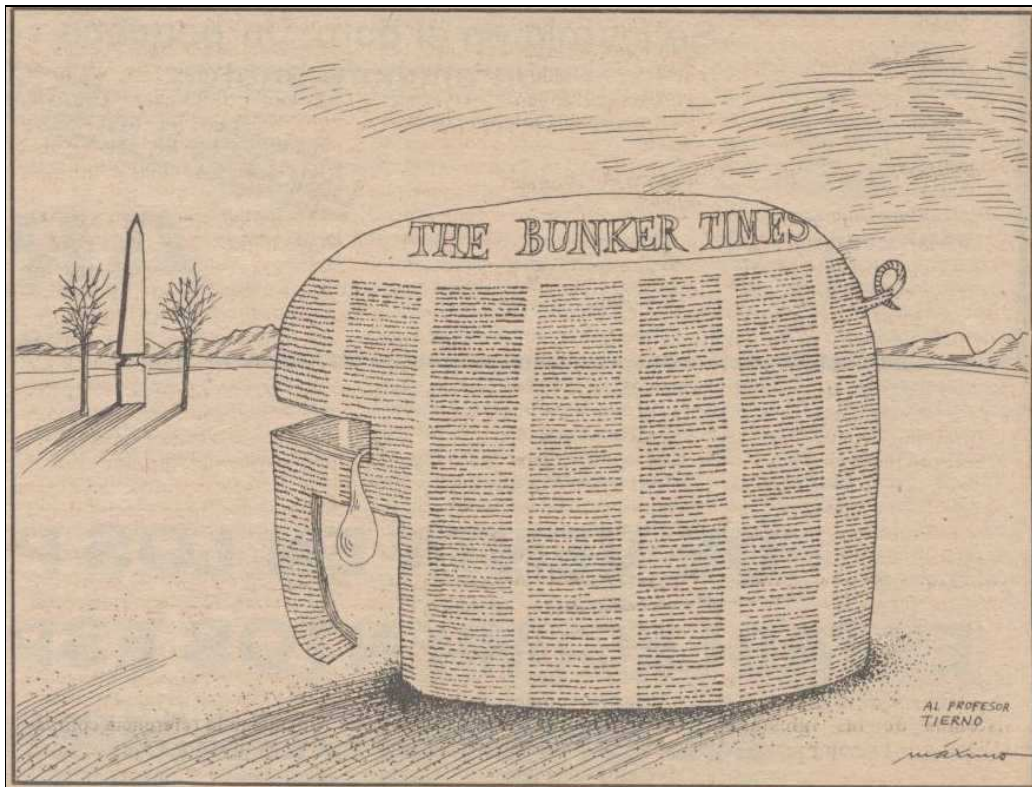


Fig. 73.- Máximo, 27-V-1976

Carlos Arias Navarro-Charlie Brown



. 74.- Peridis, 2-VII-1976

Fig

Adolfo Suárez: una imagen con altibajos



Fig. 75.- Peridis, 21-V-1976



Fig. 76.- Peridis, 29-VIII-1978

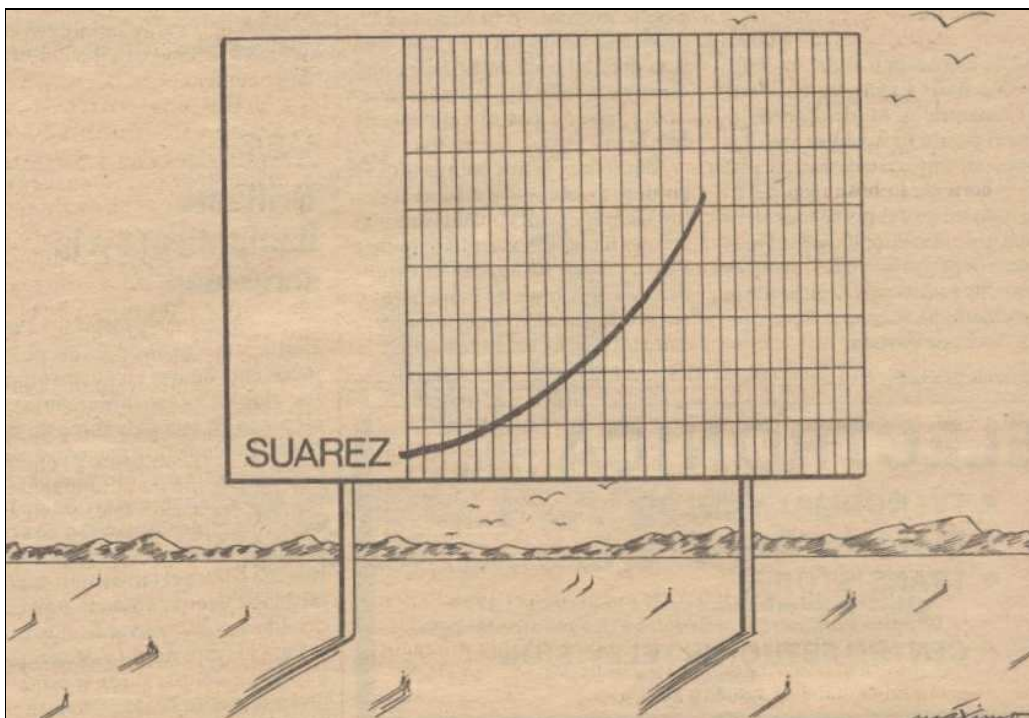


Fig. 77.- Máximo, 1-II-1977

Adolfo Suárez: una imagen con altibajos (continuación)



Fig. 78.- Peridis, 9-II-1977



Fig. 79.- Peridis, 17-IX-1976



Fig. 80.- Peridis, 29-VI-1977

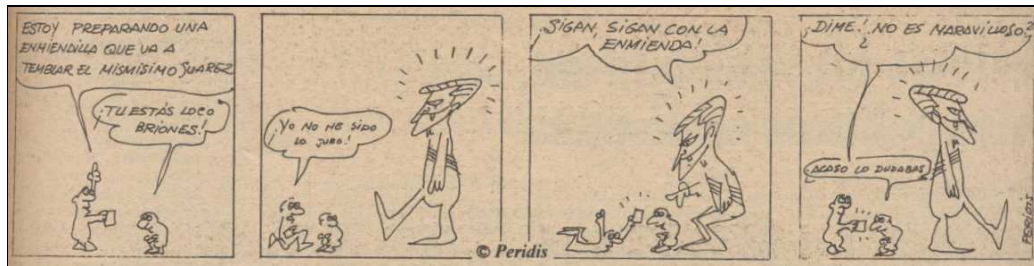


Fig. 81.- Peridis, 21-X-1978

Adolfo Suárez: una imagen con altibajos (continuación)

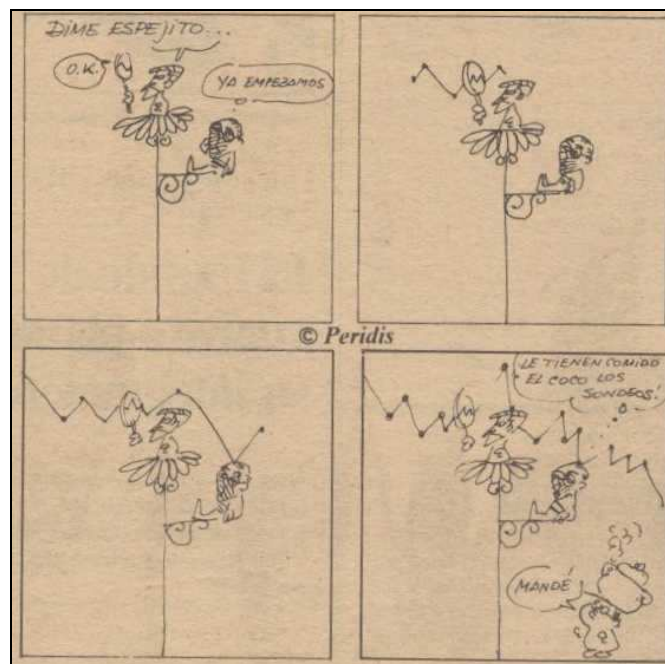


Fig. 82.- Peridis, 9-XII-1978



Fig. 83.- Peridis, 15-XII-1978

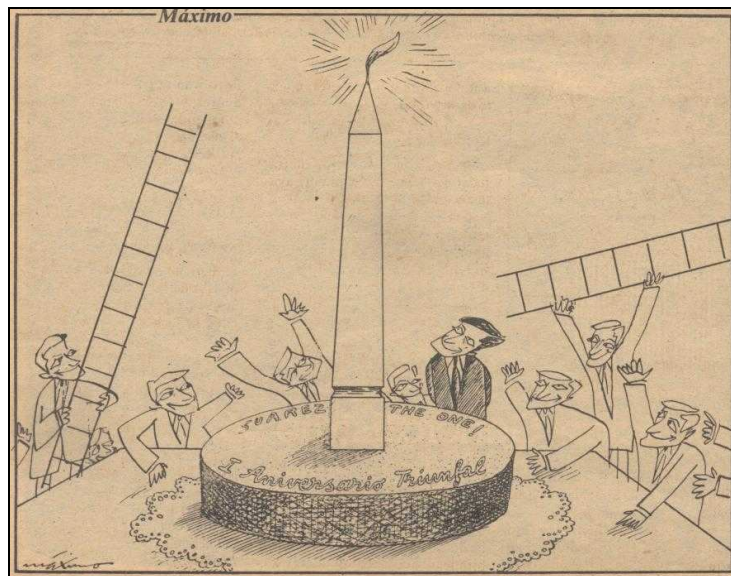


Fig. 84.- Máximo, 5-VII-1977

El difícil camino hacia las elecciones

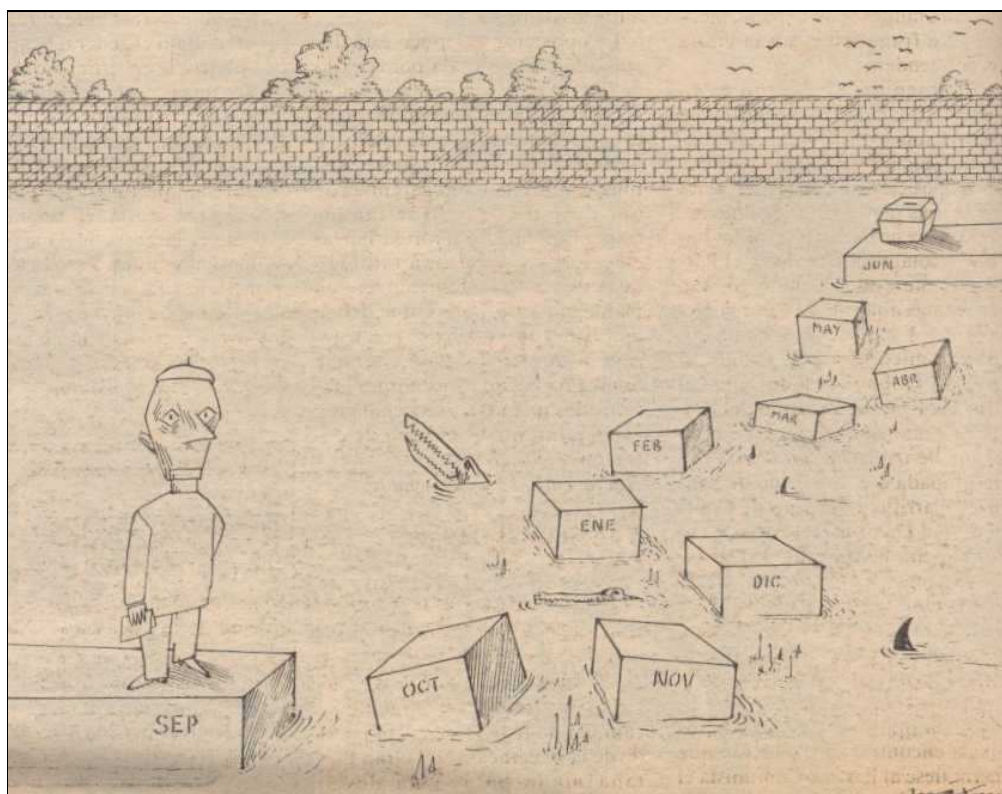


Fig. 85.- Máximo, 14-IX-1976

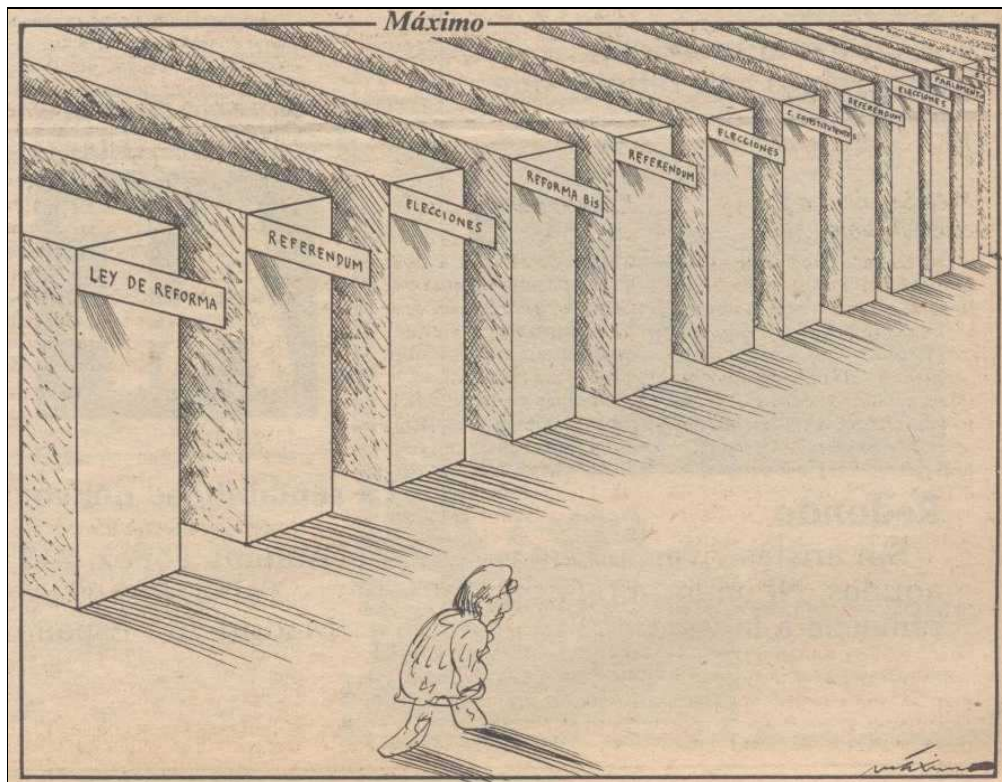


Fig. 86.- Máximo, 17-XI-1976

Referéndum para la reforma política y propaganda



Fig. 87.- Peridis, 30-XI-1976

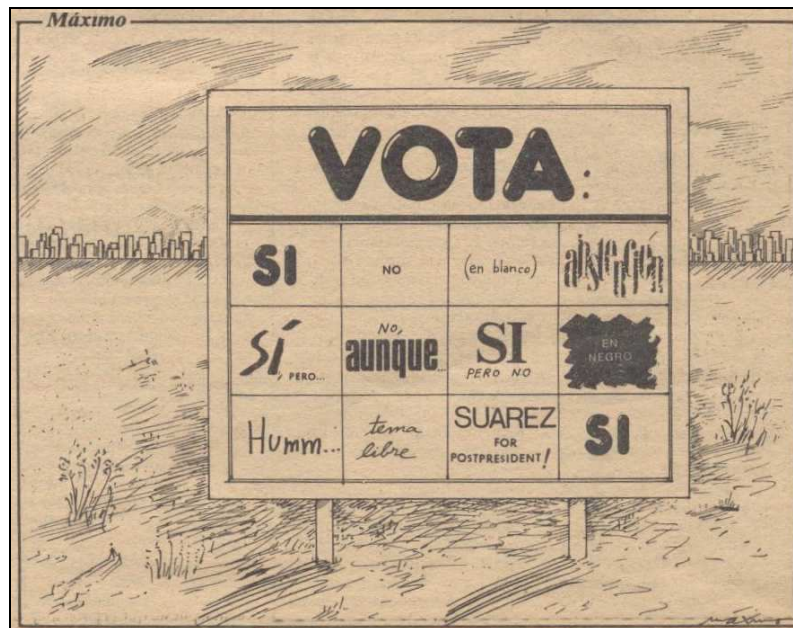


Fig. 88.- Máximo, 1-XII-1976



Fig. 89.- Máximo, 5-XII-1978

Recrudescimiento de la violencia y el terrorismo

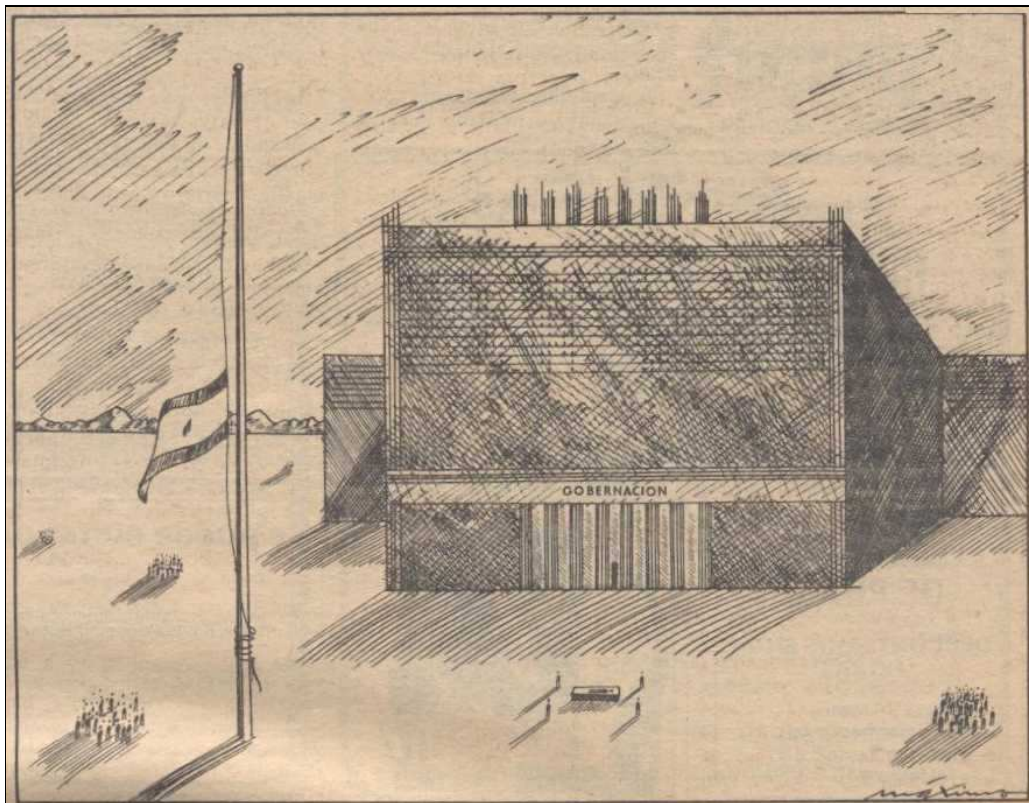


Fig. 90.- Máximo, 25-I-1977

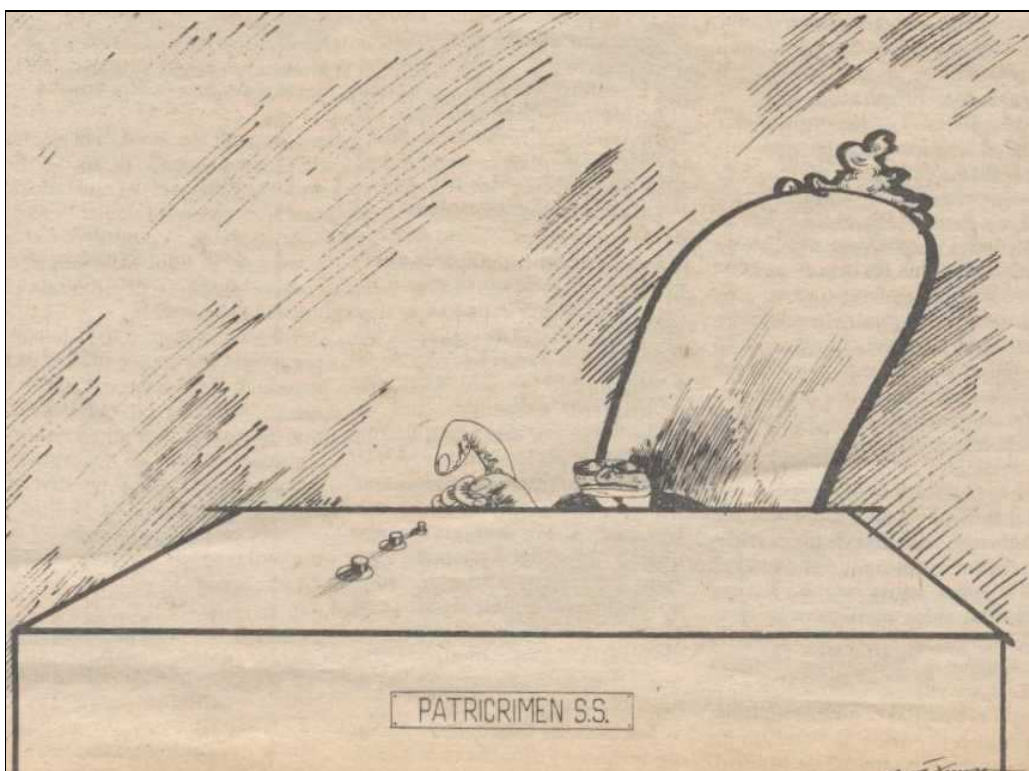


Fig. 91.- Máximo, 29-I-1977

Recrudescimiento de la violencia y el terrorismo (continuación)

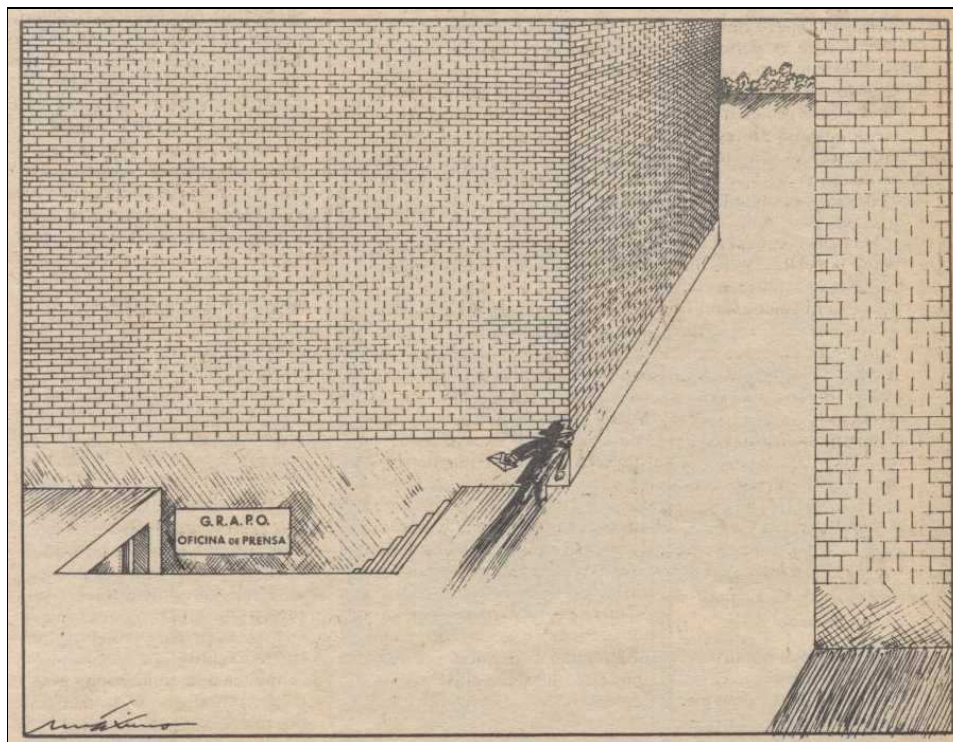


Fig. 92.- Máximo, 5-I-1977

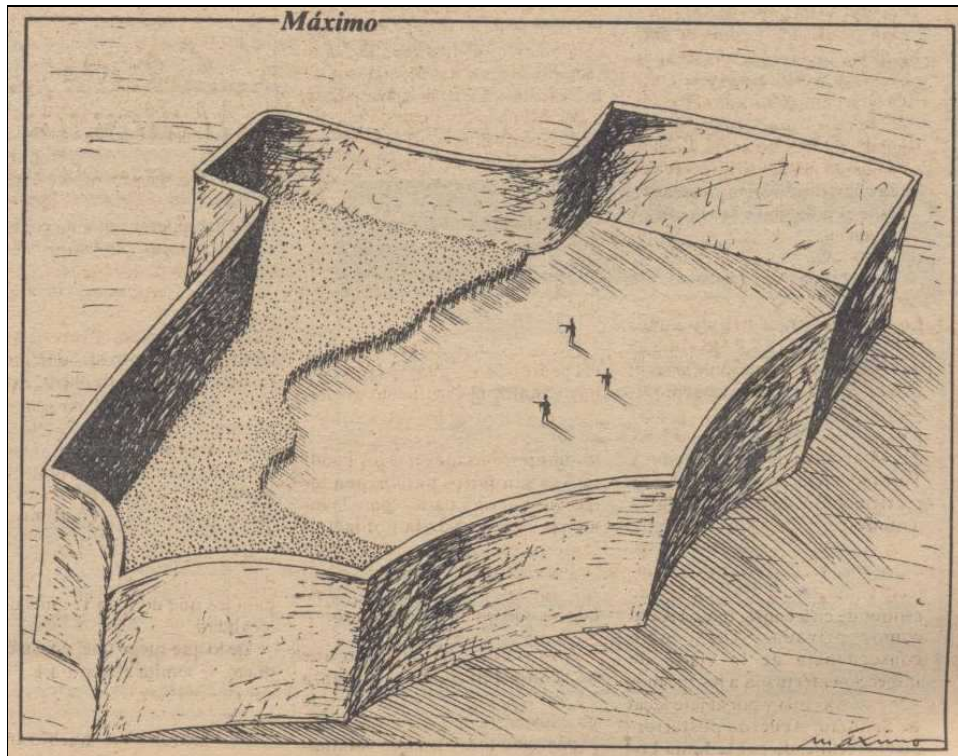


Fig. 93.- Máximo, 9-II-1977

La dificultosa normalización de los partidos políticos



Fig. 94.- Peridis, 9-VI-1976

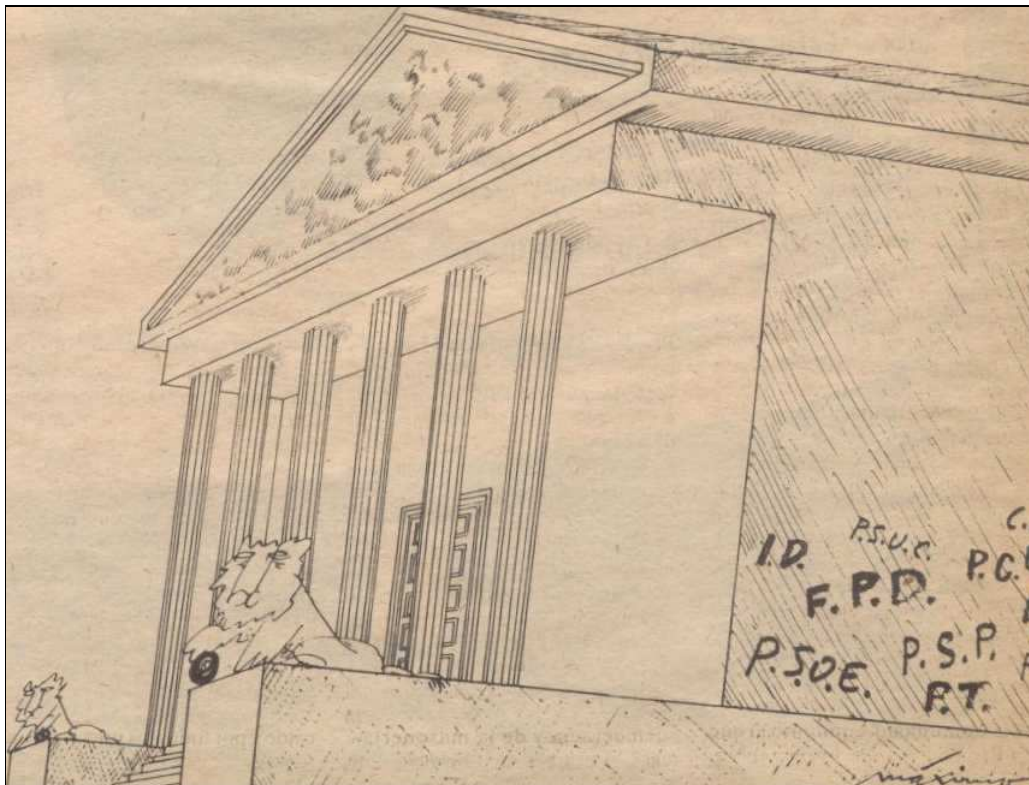


Fig. 95.- Máximo, 2-XI-1976

Las primeras elecciones democráticas



Fig. 96.- Peridis, 17-III-1977

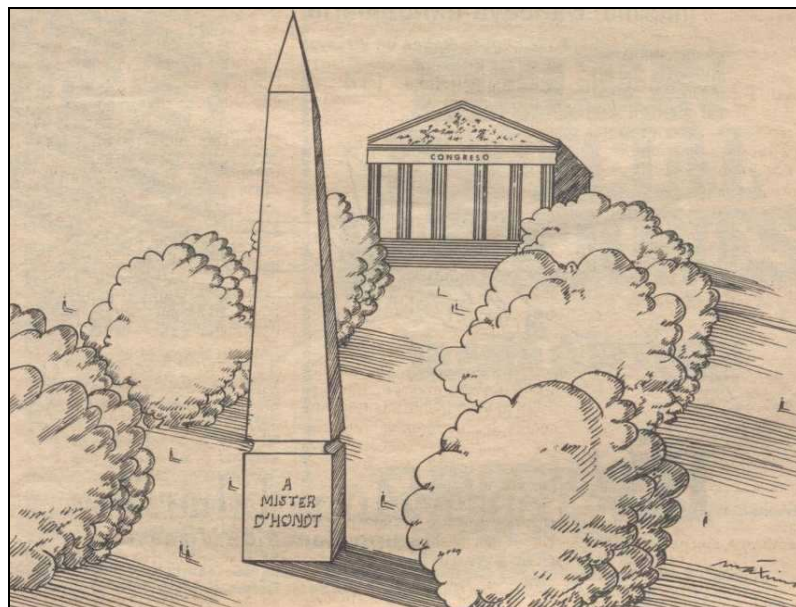


Fig. 97.- Máximo, 21-VI-1977

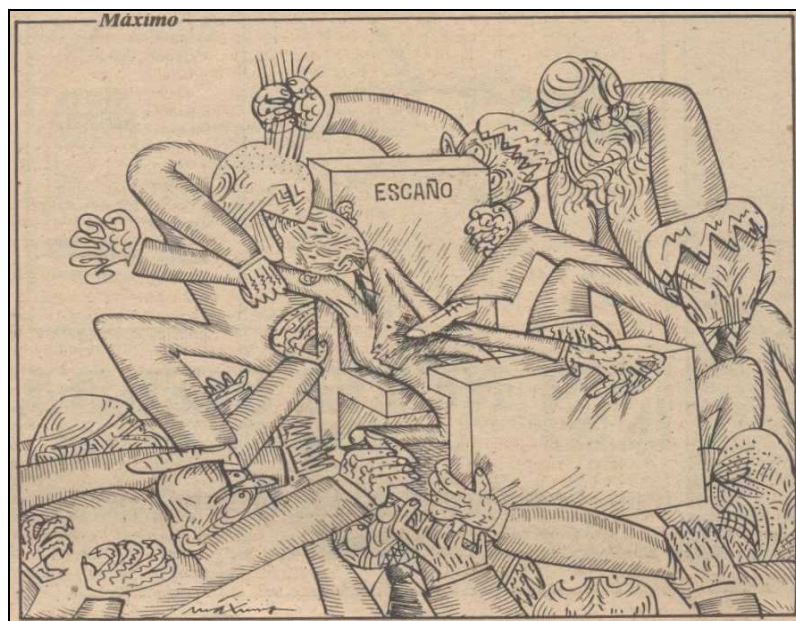


Fig. 98.- Máximo, 21-IV-1977

Las primeras elecciones democráticas (continuación)

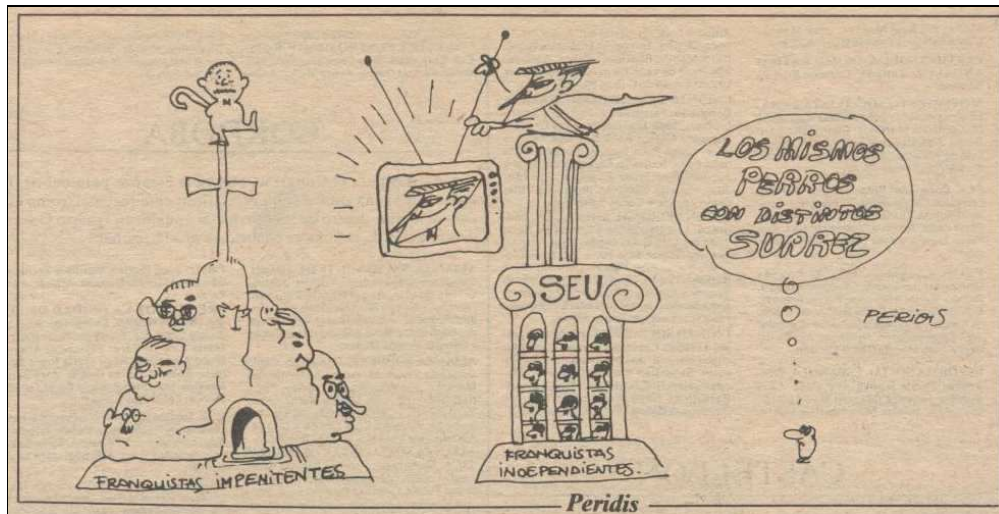


Fig. 99.- Peridis, 10-V-1977

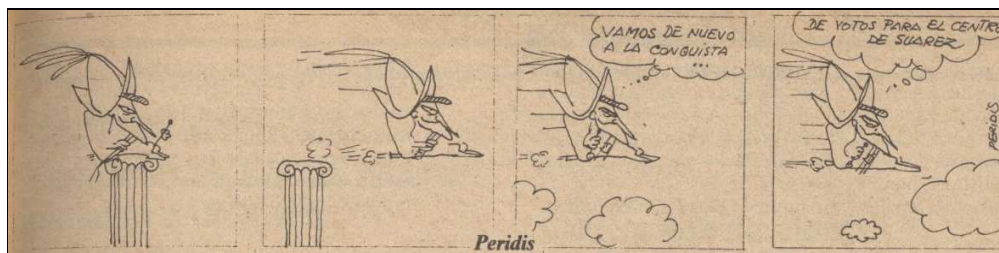


Fig. 100.- Peridis, 26-IV-1977

DIARIO DE UN SNOB
Suárez-Fraga

FRANCISCO UMBRAL
Iba yo a comprar el pan y me encontré a Luis Apostúa, que pasea por el barrio su lengua de fuego apostólica sobre las canas, como todos los que tienen vara en la Santa Casa:
—Suárez es el único que puede parar a Fraga en las elecciones —me dice.
Vale, tío, pero me parece un sofisma. Ni Fraga tiene tanta pegada ni Suárez tiene por qué hacer de Santa Gema Galgani, de María Goretti y de la niña Josefina Vilaseca, inmolándose por la virtud de la democracia bajo las garras de los demagogos de derechas. Lo que pasa es que a Fraga se le usa como un impermeable reversible de quita y pon, para el entretimiento político, y ahora le conviene al Gobierno la imagen de un *Superfraga* arrollador, entre el comic y la Campsa, para justificar la ambición de los táctos, la escalada de Suárez o la guerra de los mundos.
—Que en el Metro han vuelto a aparecer pintadas eróticas —dice el parado.
Hombre, ya era hora, porque desde aquel 12 de febrero en que Arias dio a luz un espíritu, la pintada política había sustituido como para siempre a las otras, a las cachondas, que son más entretenidas, menos elementales, y permiten diversos niveles de lectura, desde el estructural al freudiano. La vuelta de la pintada pornográfica y el *tía exquisita* bajo la foto de un filme de Nadiuska suponen que el personal se está despolitizando saludablemente.
—O sea que cunde la indiferencia —resume el abrecorches.
Claro, porque si el duelo al sol va a ser entre

Suárez y Fraga, la gente dirá que ya se sabe la peli y que encima falta la Jennifer Jones. Eso no serían unas elecciones. Eso sería un telefilme. Pueden ahorrarse los comicios y todo ese gasto de cabinas de madera para votar, que es mucha carpintería. Que lo resuelvan con un debate en la cocina, ante los telespectadores, como hacían antes los políticos norteamericanos.
—Eso. El problema sería saber quién de los dos tiene la cocina más resplandeciente.
Parece que Fraga usa *omo*, y Suárez, *mistol*. Aunque ninguno de los dos está en condiciones de enseñar su cocina política. Lo mejor sería encontrar una cocina neutral y bien presentada para el debate democrático. Llamo a una ami-

ga mia, que siempre anda fisgando los casas de los famosos, para que me oriente, pero dice el mayordomo que la señora ha salido a coger violetas imperiales al jardín, y que si él puede servirme en algo. Le explico mi caso, y dice:
—Le sugiero al señor, con el permiso del señor, la cocina del señor conde de los Andes, que la tiene como los chorros del oro, señor, o la del señor García de Sáez, que también la tiene muy bien puesta, señor, y perdón el señor.
Bueno, pues eso, que a ver si han montado todo este rifirrafe de los mítines, los partidos, la ventanilla, los históricos, los renovados, Oriol, habla-pueblo-habla, los rosarios y toda la cosa para luego dejarnos en un mano a mano Suárez/Fraga Iribarne, o sea un ligero y un pesado del viejo gimnasio del Frente de Juventudes. Si es así, que nos den un día de campo en vez de ir a la urna, y que lo resuelvan en un pugilato de cocina, a ser posible por el *uhacheefe*, para no alterar la programación ni quitar *Fiesta*, que tenemos que enterarnos de si Iñigo ha encontrado el pendiente.
Suárez contra Fraga, porque Felipe no se entiende con Murillo, ni Arellza con Cabanillas, ni Gil Robles con Silva, ni Carrillo con Carmen Díez de Rivera. La Oposición está inerte; la izquierda, prohibida; el centro, desorientado, y el socialismo, escindido. Sólo nos quedan Fraga y Suárez, como al final del *western*. Pero ha muerto tanta gente (como en el *western*) que ya no nos acordamos quién era el bueno y quién era el malo. Eso ya nos lo dirán al día siguiente en el telediario.

Fig. 101.- Peridis, 13-III-1977 (Ilustrando un texto de las colaboraciones de Francisco Umbral "Diario de un snob").

Las primeras elecciones democráticas (continuación)

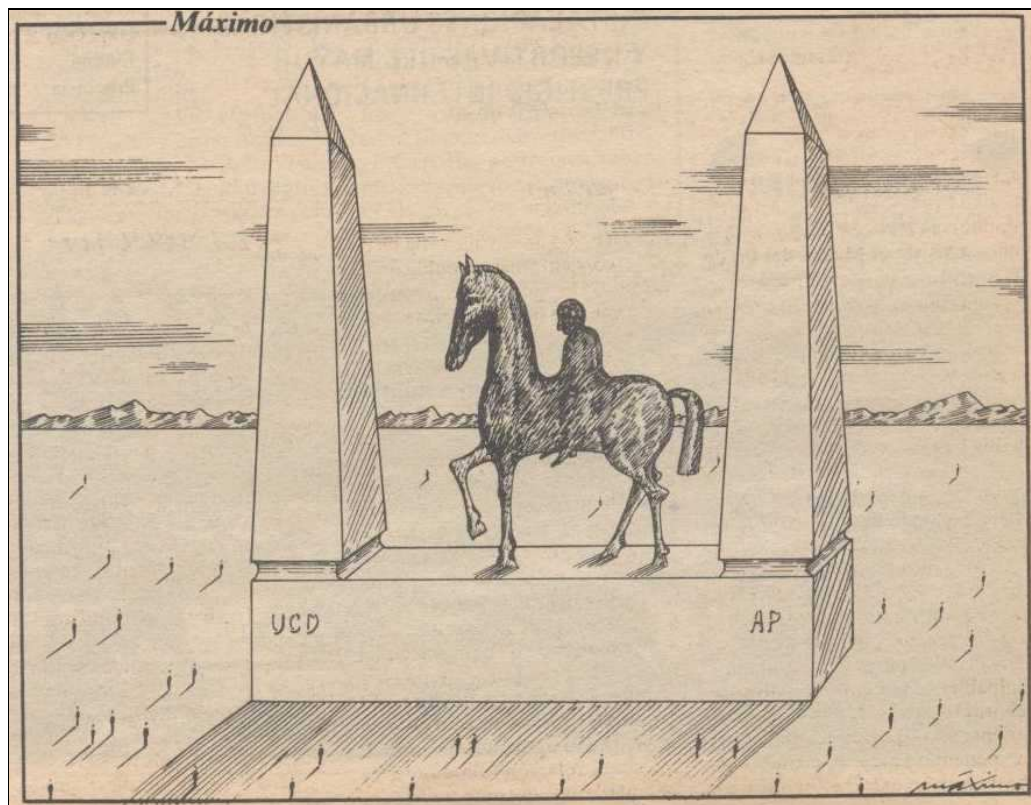


Fig. 102.- Máximo, 25-V-1977



Fig. 103.- Peridis, 9-VI-1977

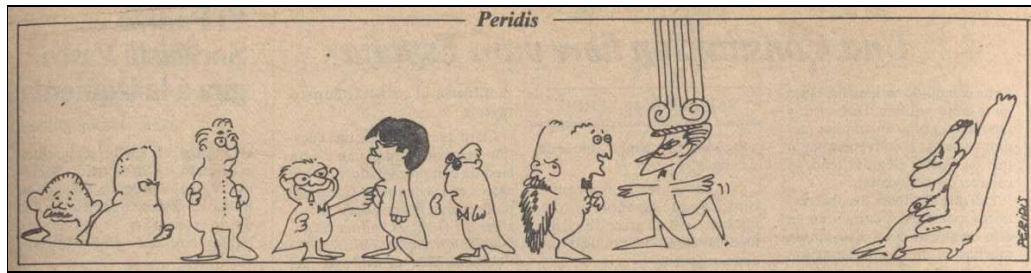


Fig. 104.- Peridis, 25-VI-1977

Las primeras elecciones democráticas (continuación)

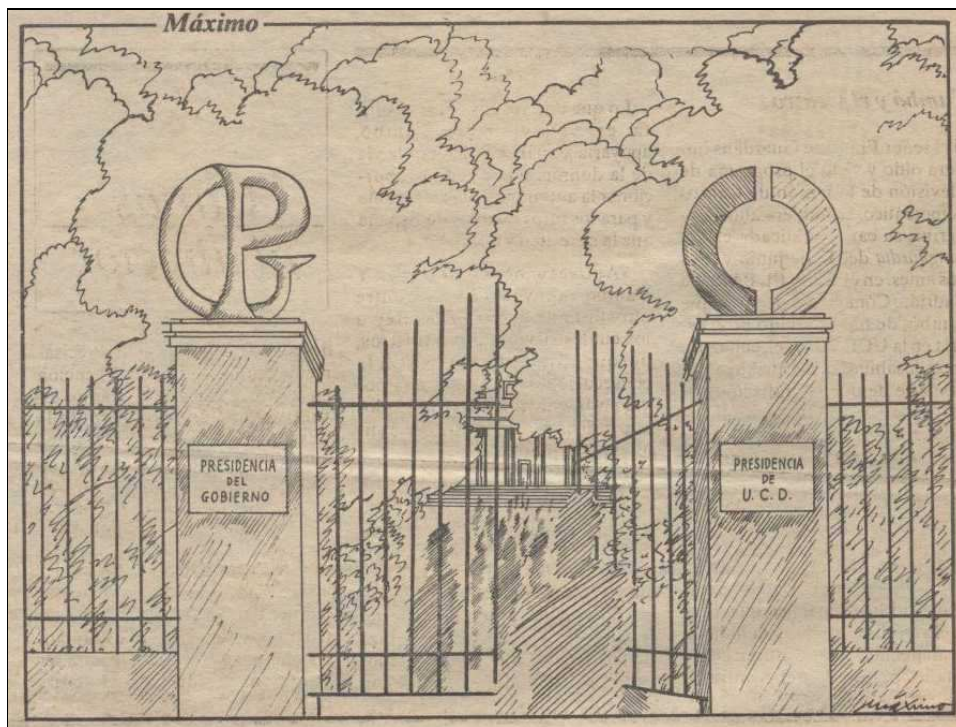


Fig. 105.- Máximo, 25-VI-1977

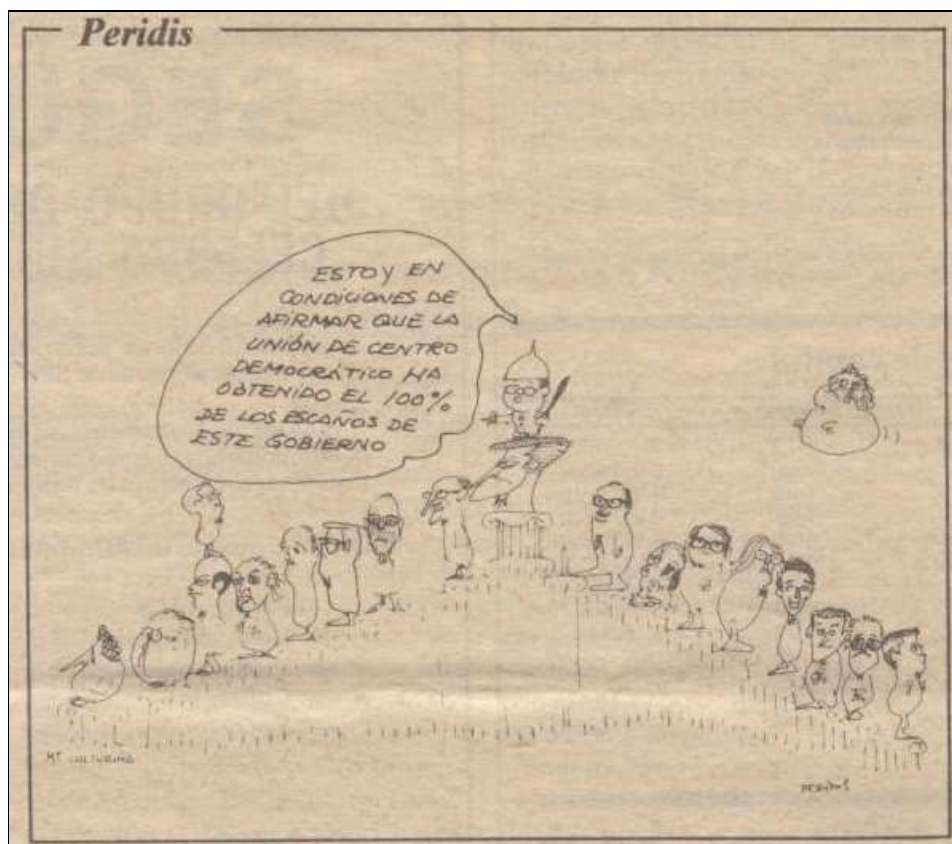


Fig. 106.- Peridis, 5-VII-1977

La Constitución. Trabajos para la elaboración del texto

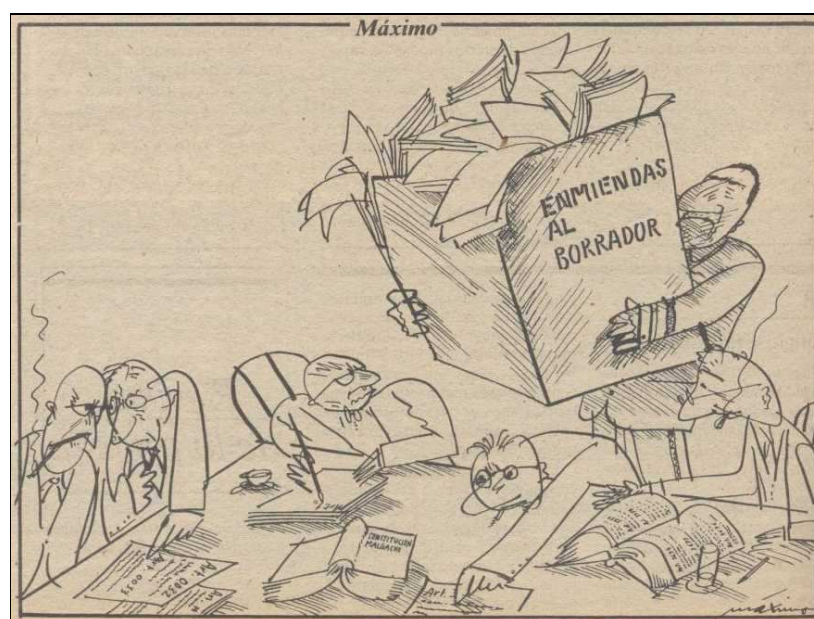


Fig. 107.- Máximo, 29-XI-1977

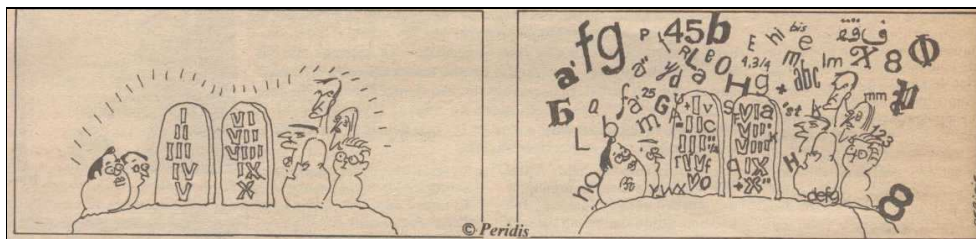


Fig. 108.- Peridis, 1-II-1978

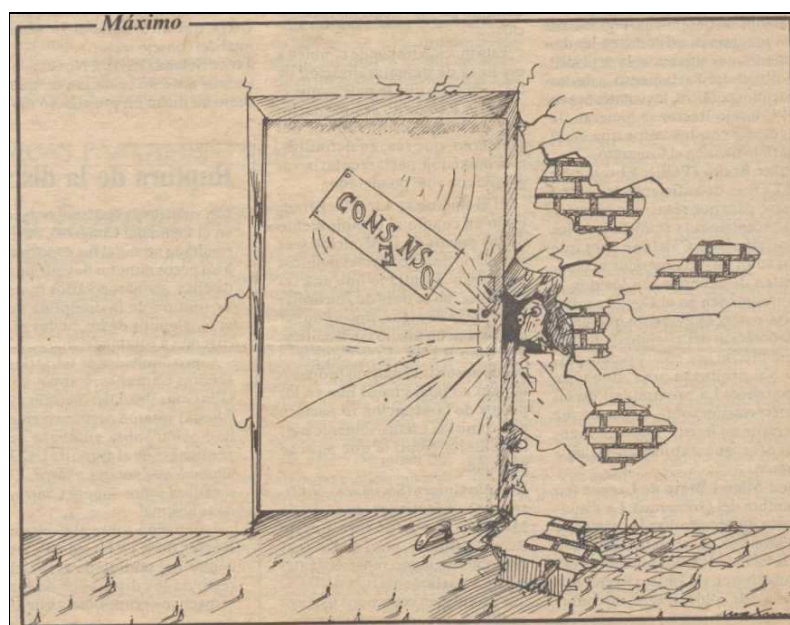


Fig. 109.- Máximo, 9-III-1978

La Constitución. Trabajos para la elaboración del texto (continuación)



Fig. 110.- Peridis, 9-III-1978



Fig. 111.- Peridis, 25-V-1978

La Constitución. Peridis y la metáfora del huevo y del ave constitucional

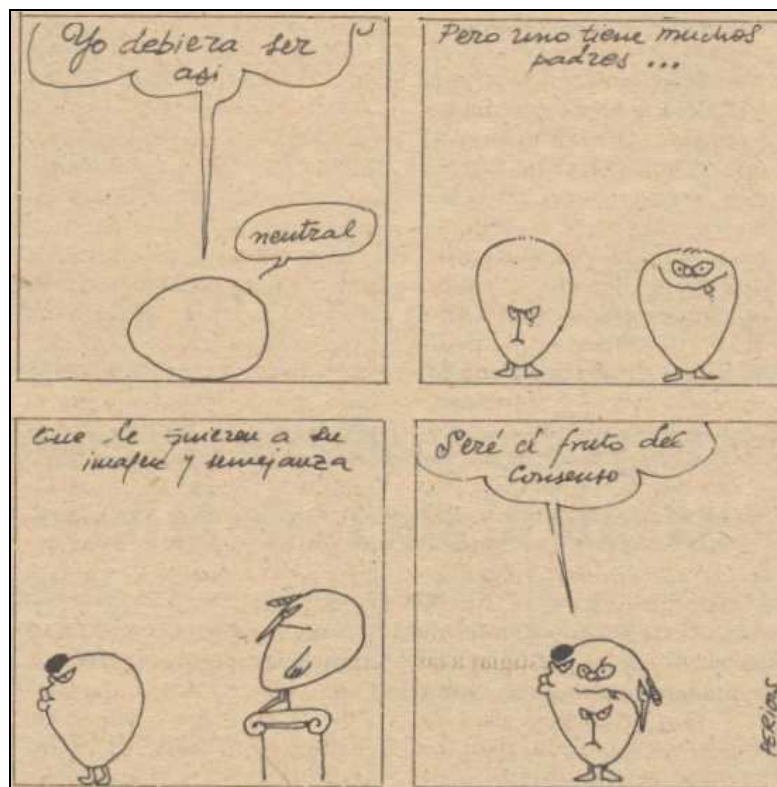


Fig. 112.- Peridis, 6-VI-1978

La Constitución. Peridis y la metáfora del huevo y del ave constitucional (continuación)

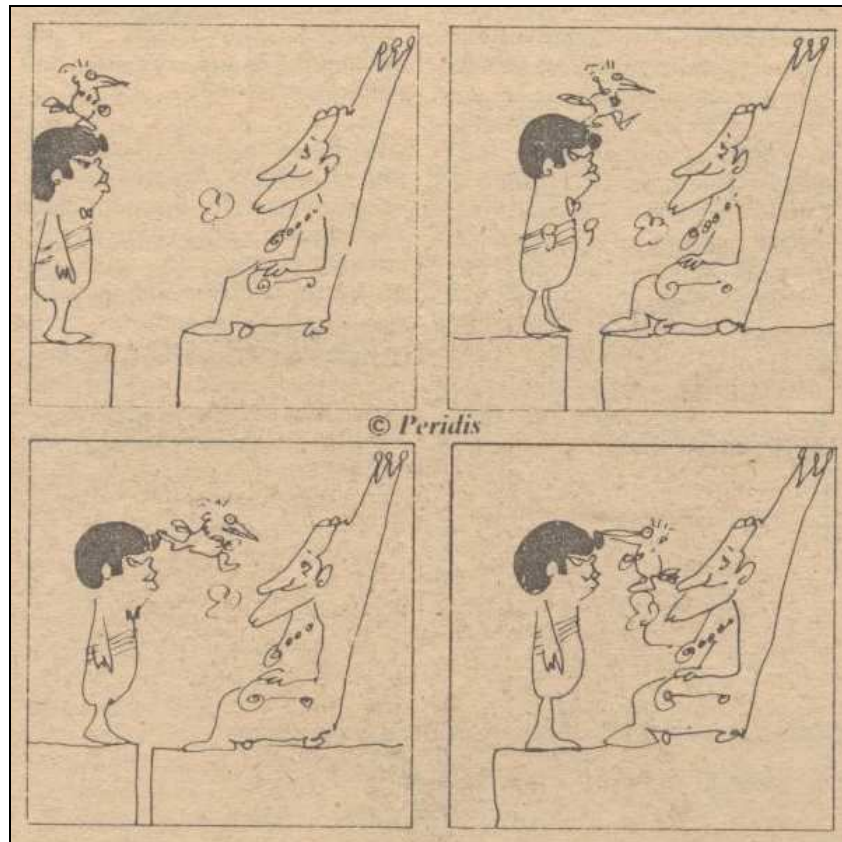


Fig. 113.- Peridis, 13-XII-1978



Fig. 114.- Peridis, 3-XII-1978

La Constitución. La actitud de la Iglesia

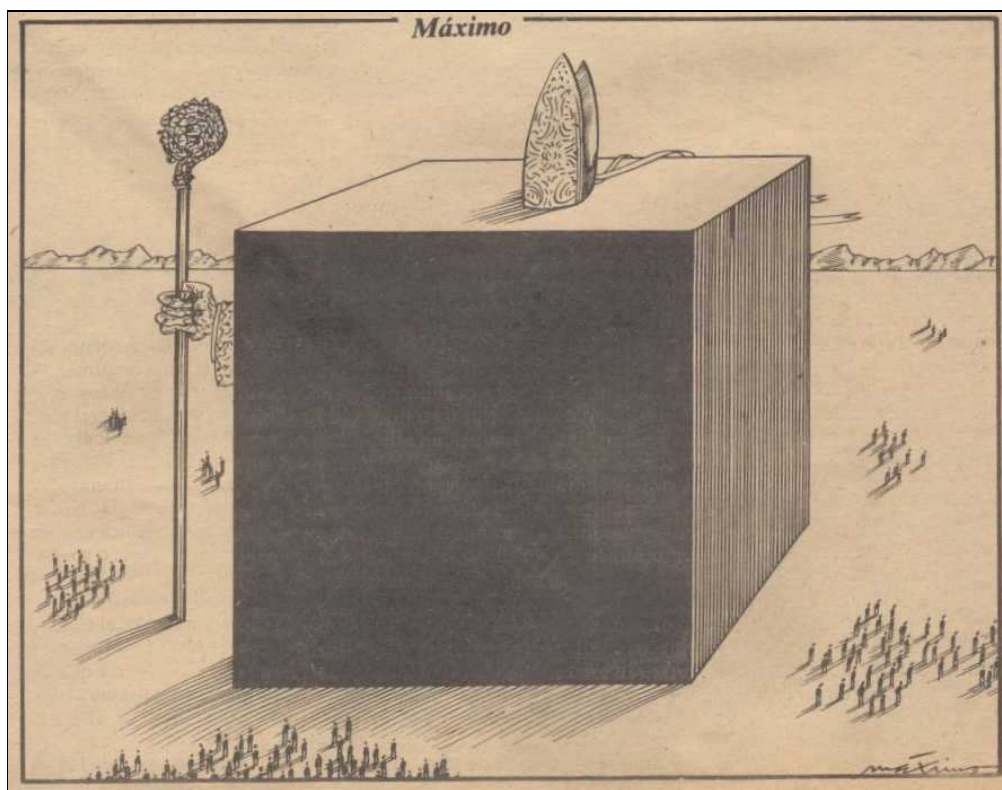


Fig. 115.- Máximo, 1-XII-1978

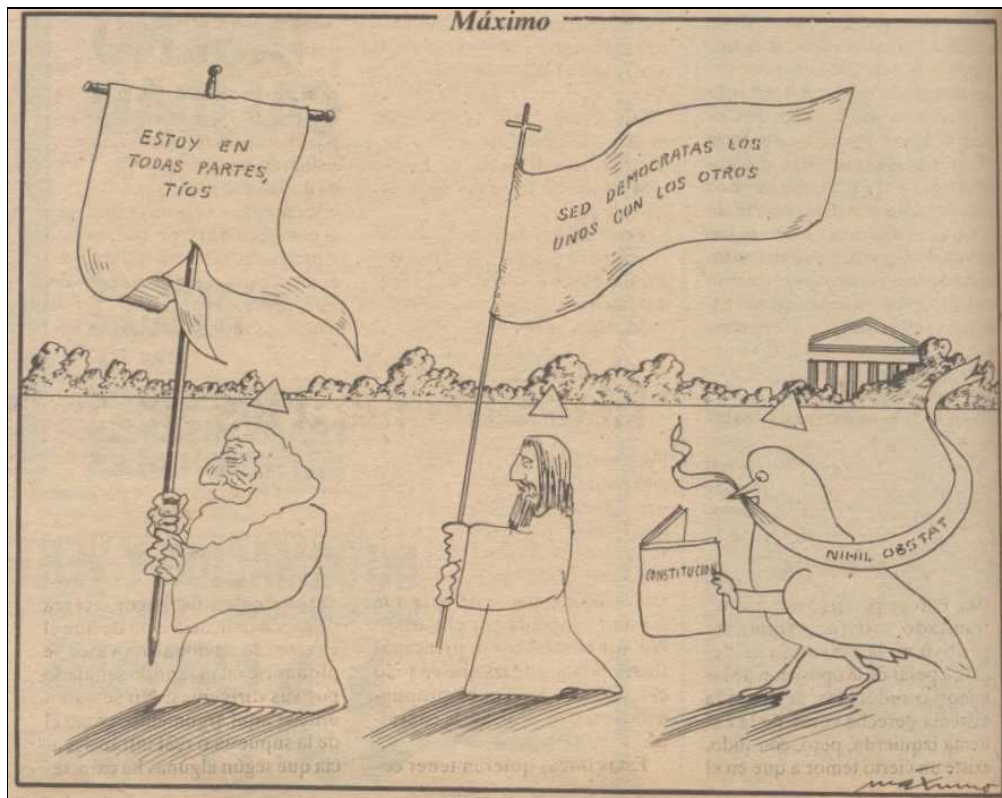


Fig. 116.- Máximo, 5-XII-1978

La Constitución. El referéndum

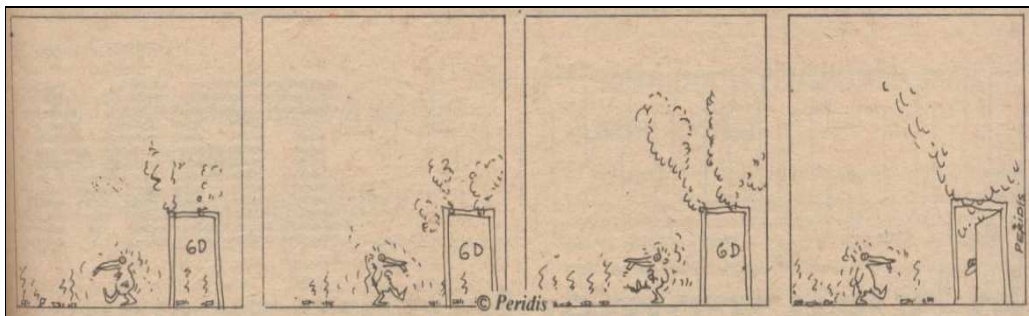


Fig. 117.- Peridis, 6-XII-1978

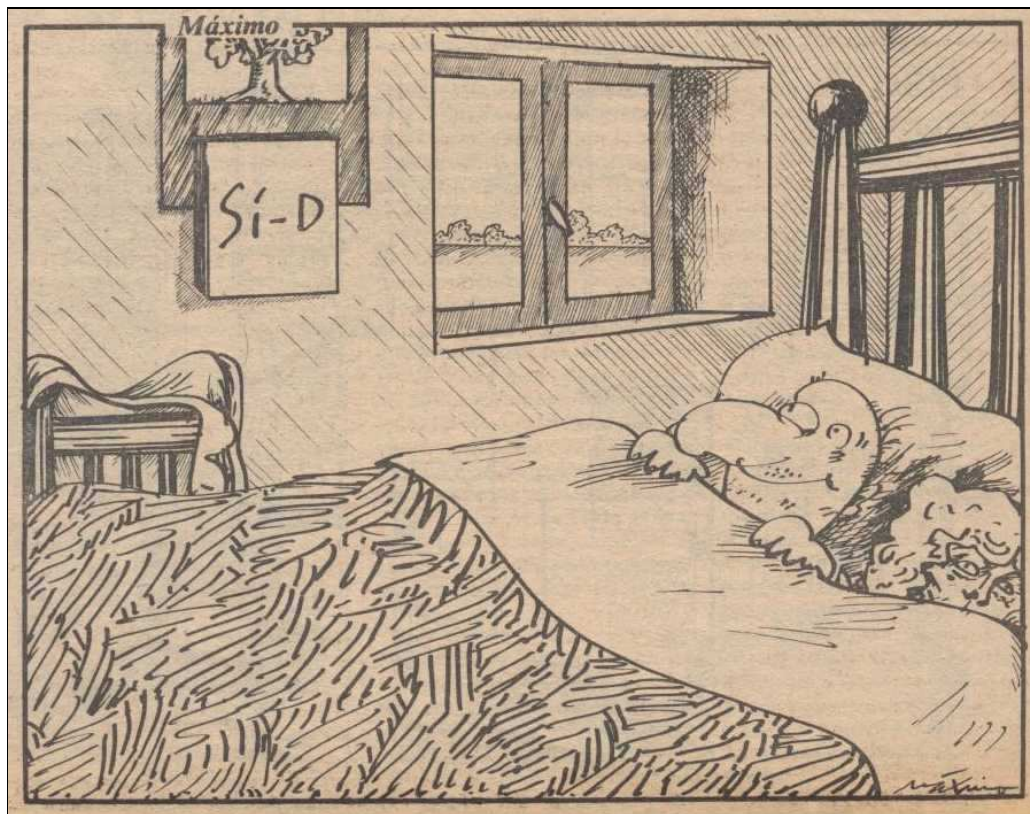


Fig. 118.- Máximo, 6-XII-1978

La Constitución. El referéndum (continuación)



Fig. 119.- Máximo, 7-XII-1978

La Constitución. Máximo y los abstencionistas

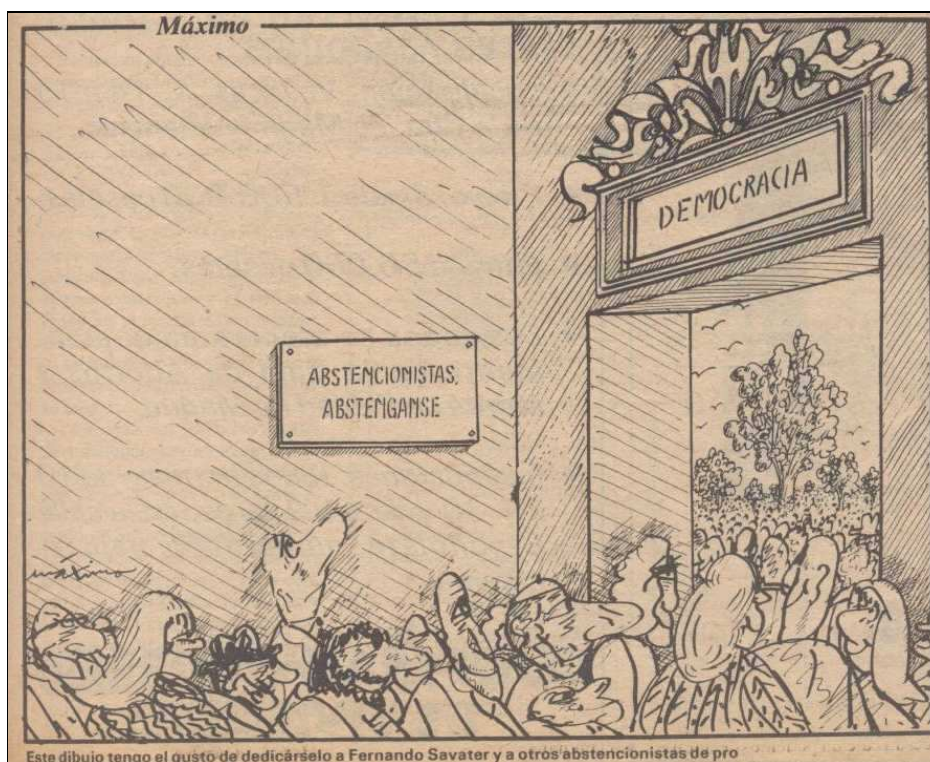


Fig. 120.- Máximo, 8-XII-1978

La Constitución. Máximo y los abstencionistas (continuación)

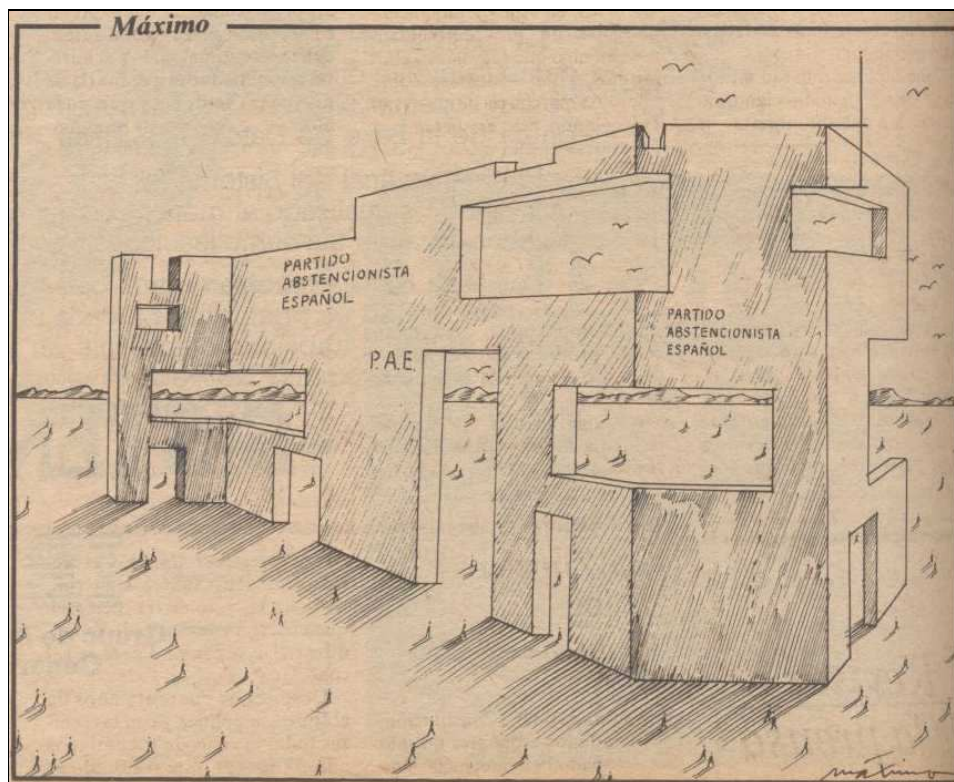


Fig. 121.- Máximo, 14-XII-1978



Fig. 122.- Máximo, 24-XII-1978

La Constitución. Satisfacción y deseos de perdurabilidad

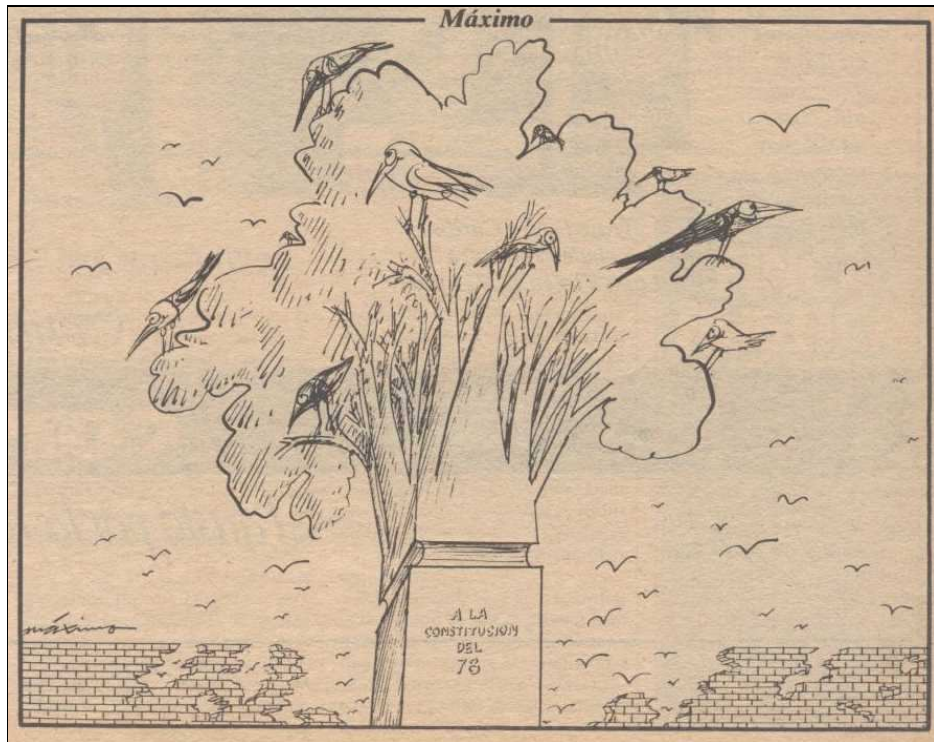


Fig. 123.- Máximo, 9-XII-1978

La Democracia. Participación ciudadana

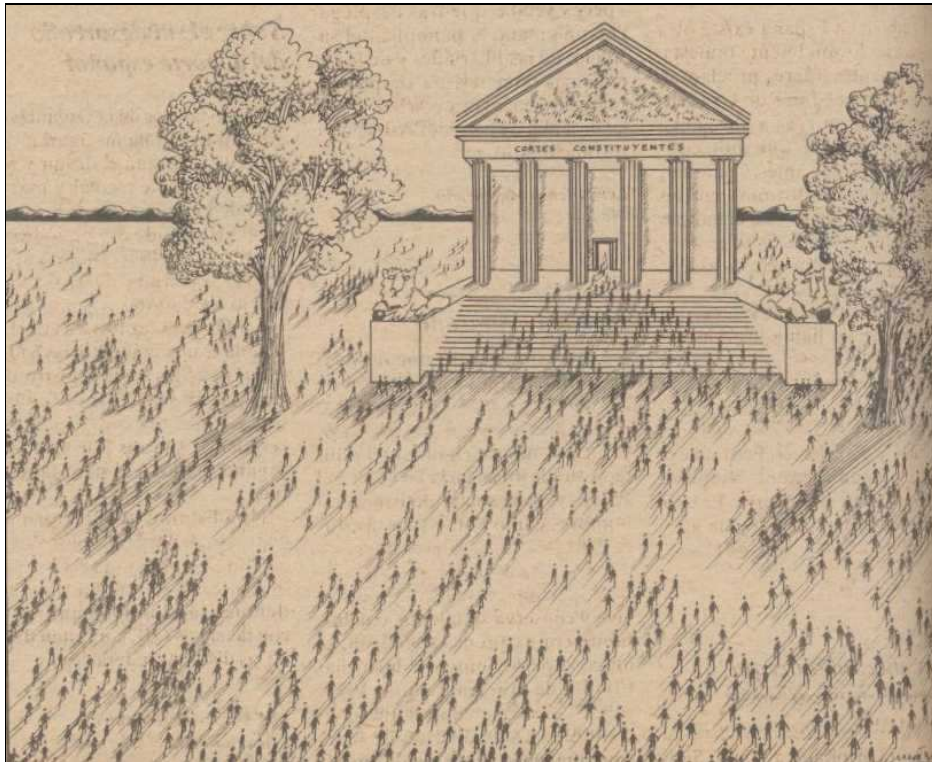


Fig. 124.- Máximo, 10-VIII-1976

La Democracia. Participación ciudadana (continuación)

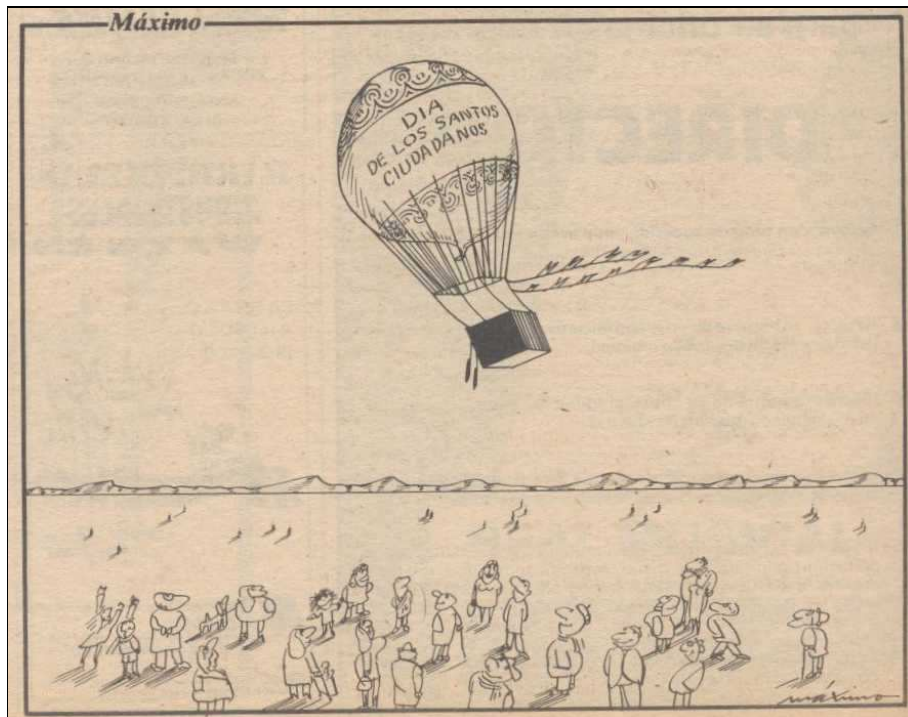


Fig. 125.- Máximo, 28-XII-1978

La Democracia. Confianza en un futuro esperanzador

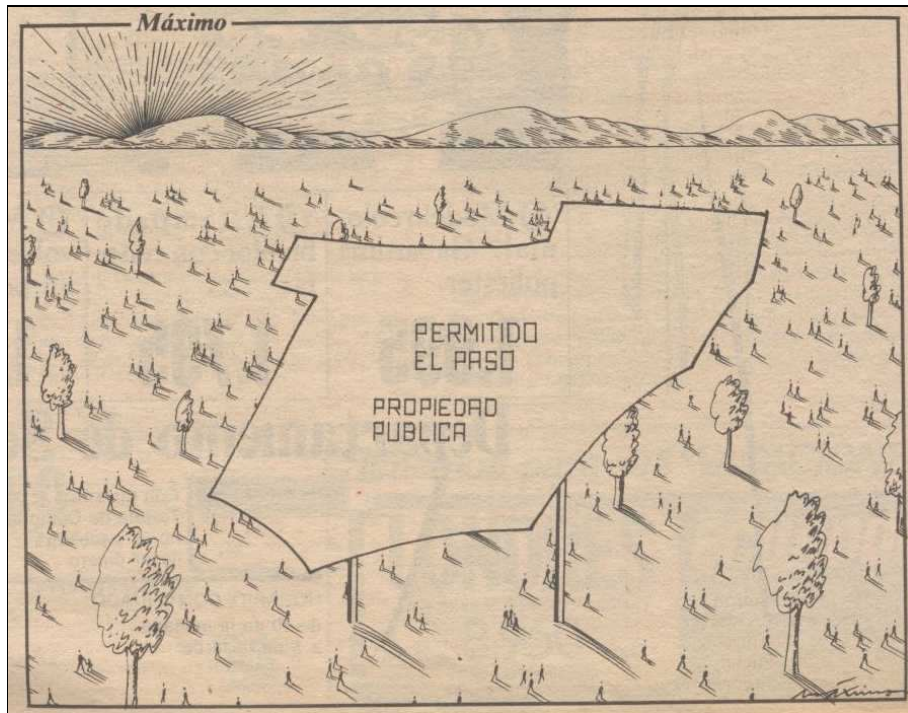


Fig. 126.- Máximo, 5-VI-1977

La Democracia. Confianza en un futuro esperanzador (continuación)

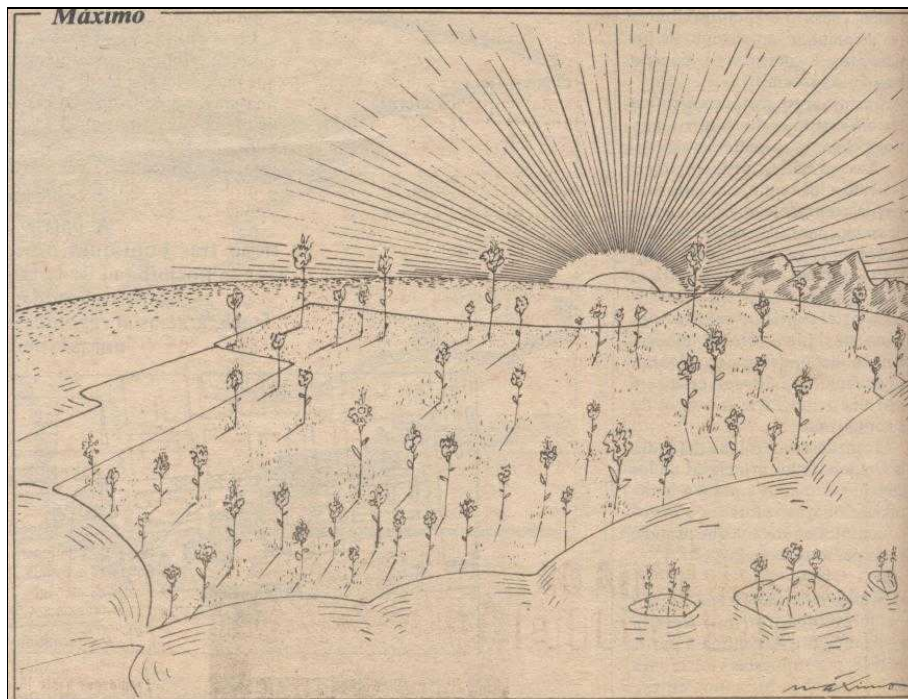


Fig. 127.- Máximo, 17-VI-1977

La Democracia. Desconfianza ante un presente desesperanzador



Fig. 128.- Máximo, 13-V-1977

**La Democracia. Desconfianza ante un presente desesperanzador
(continuación)**

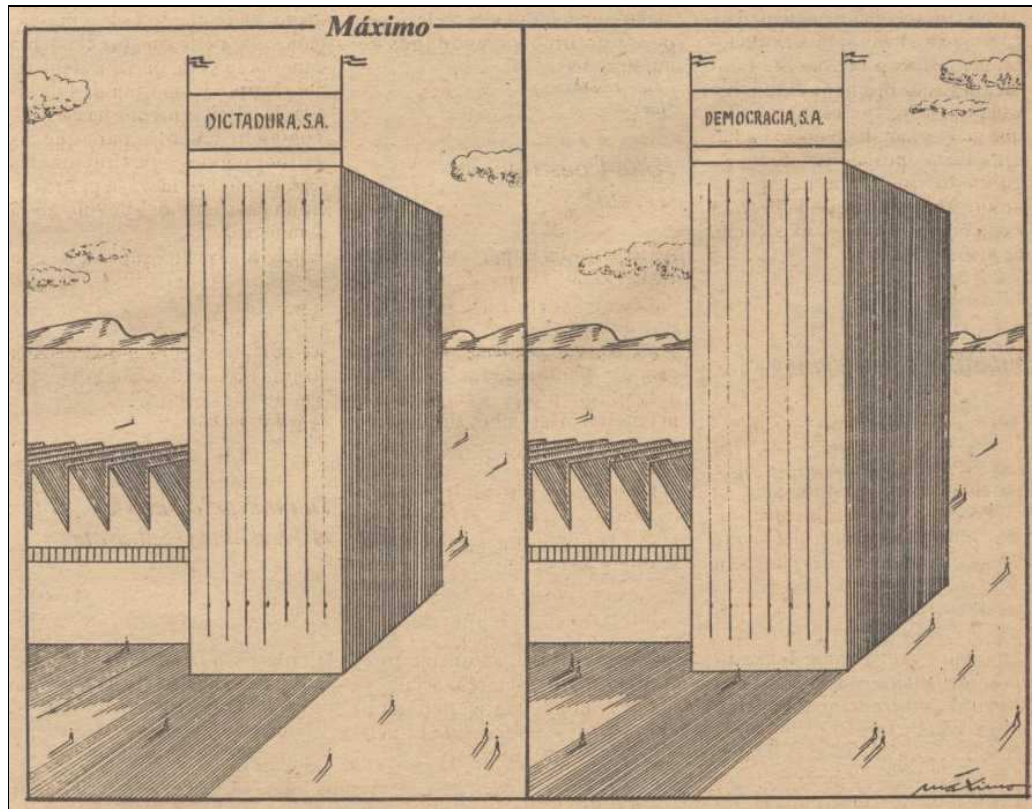


Fig. 129.- Máximo, 30-VIII-1977

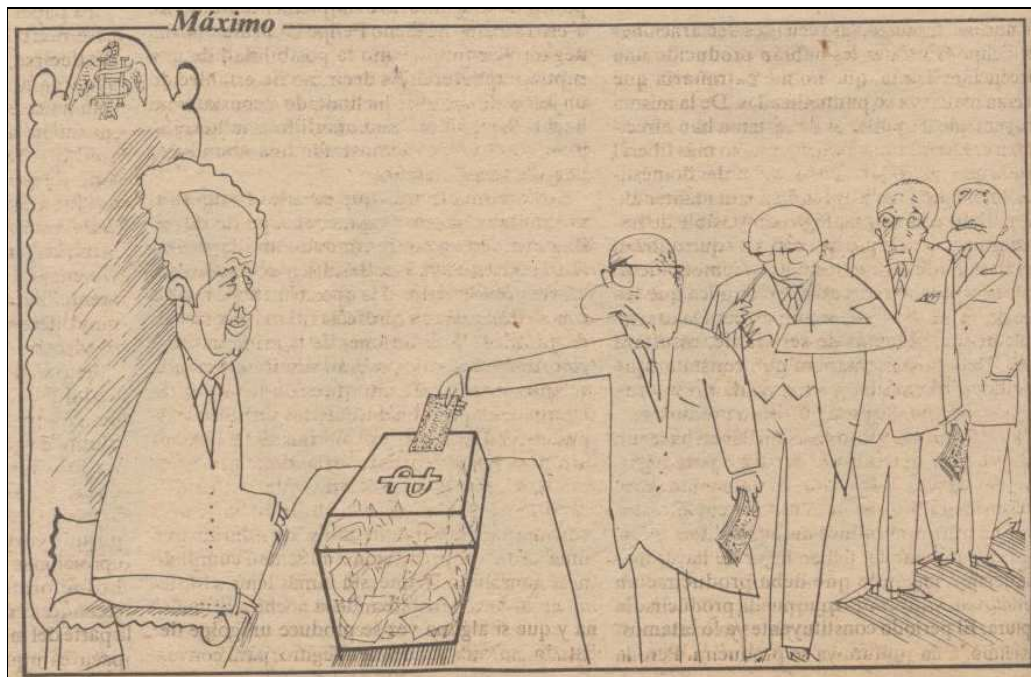


Fig. 130.- Máximo, 29-V-1976

La Democracia. Desconfianza ante un presente desesperanzador (continuación)

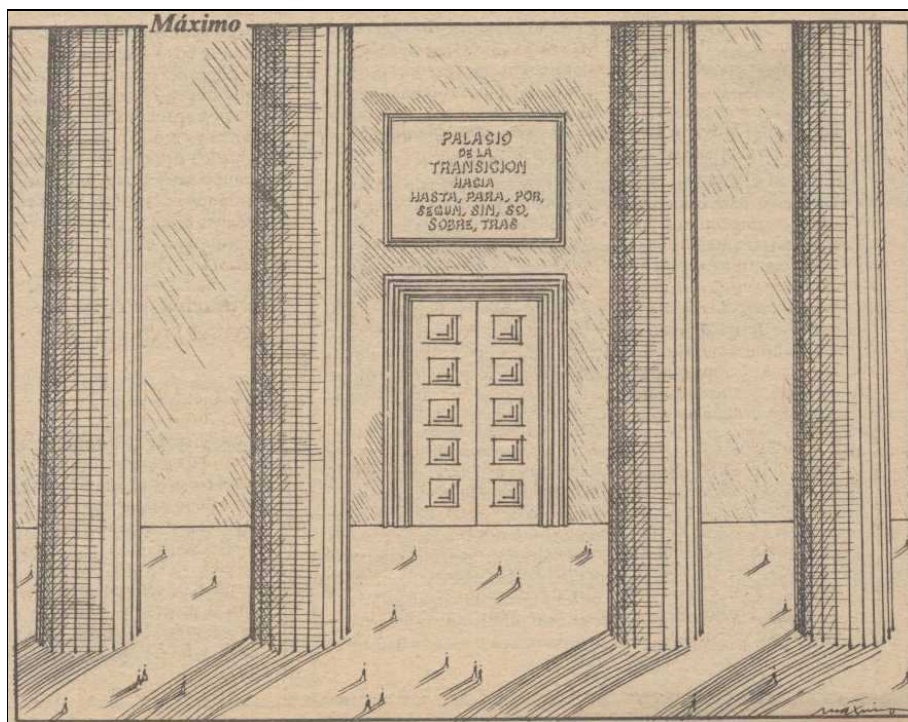


Fig. 131.- Máximo, 17-III-1977

La Democracia. Superación del pasado franquista

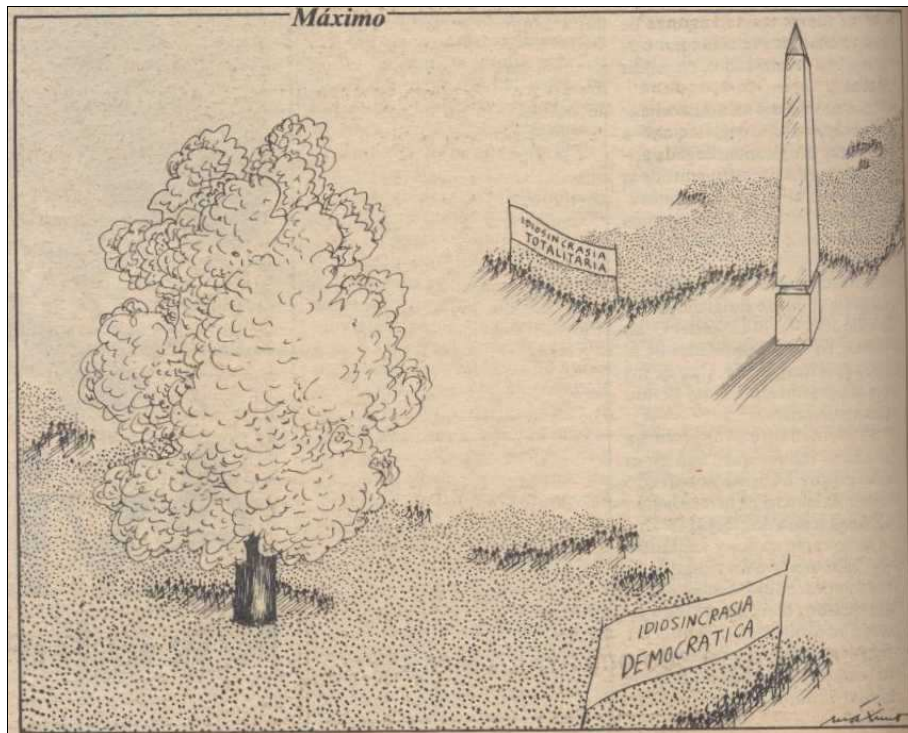


Fig. 132.- Máximo, 25-IX-1976

La Democracia. Superación del pasado franquista (continuación)



Fig. 133.- Peridis, 29-III-1977

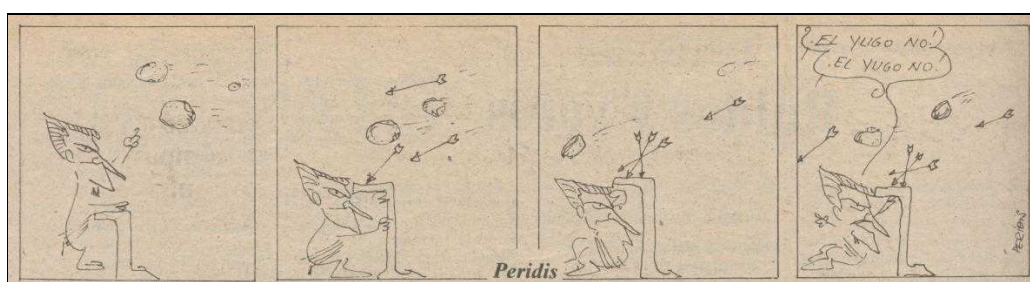


Fig. 134.- Perdis, 9-X-1976

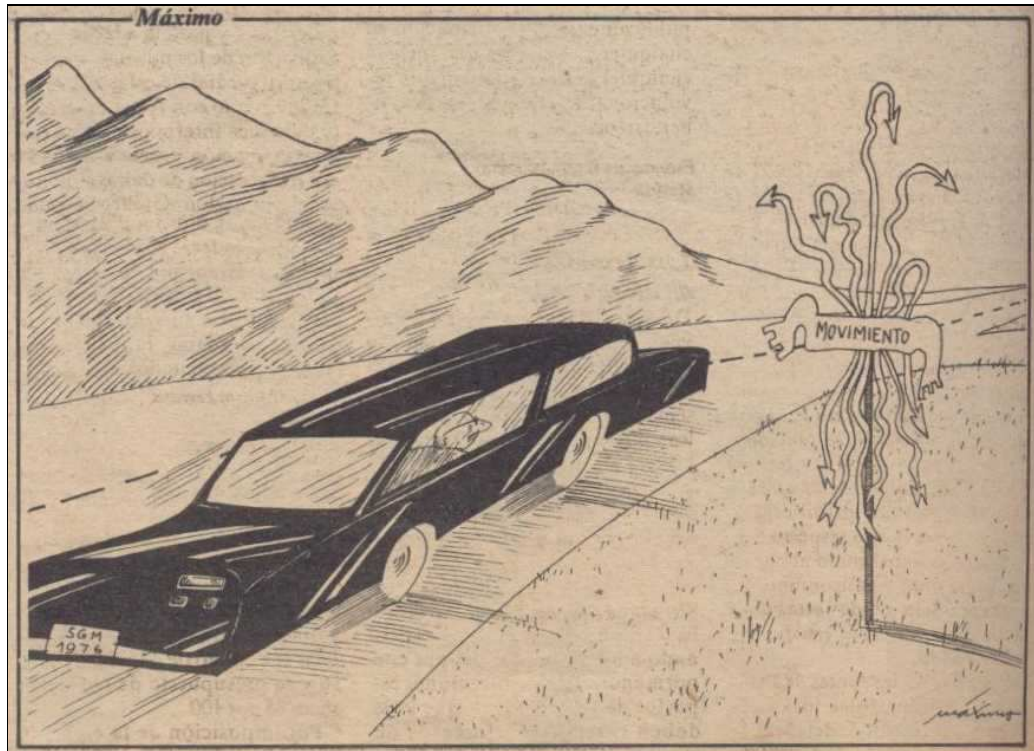


Fig. 135.- Máximo, 25-V-1976

La Democracia. Superación del pasado franquista (continuación)

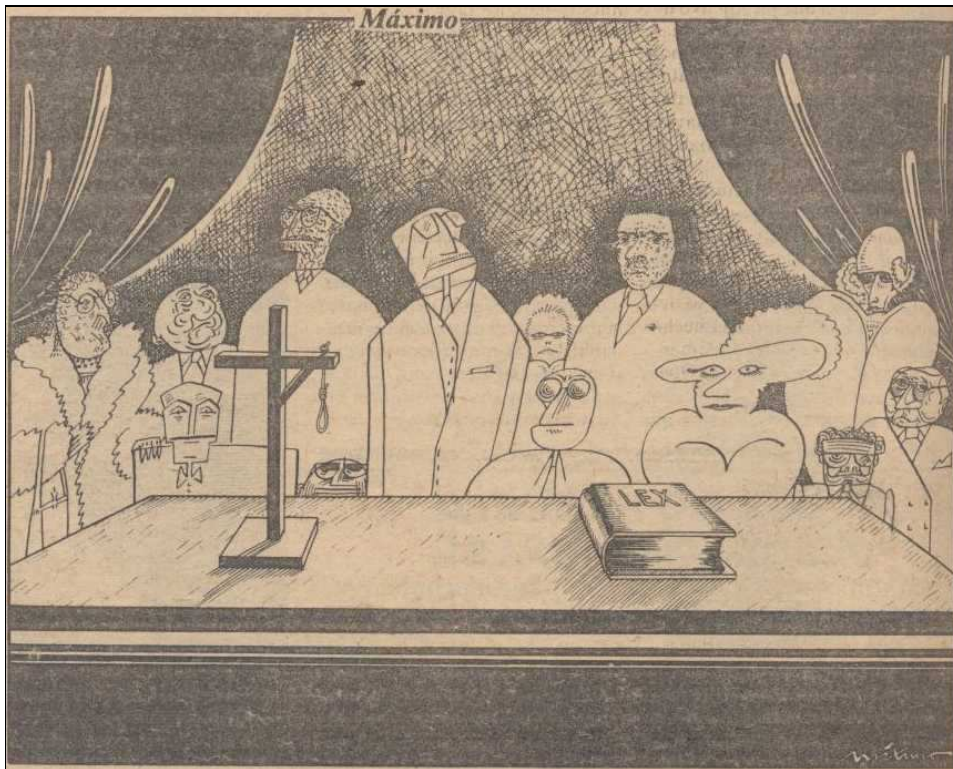


Fig. 136.- Máximo, 29-IX-1976

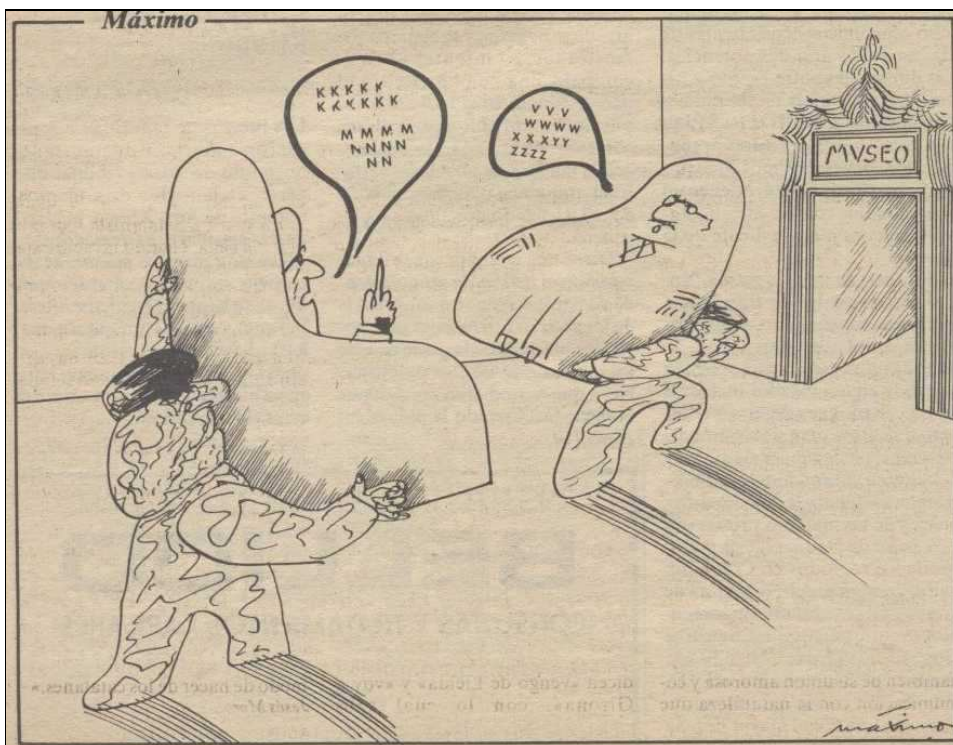


Fig. 137.- Máximo, 13-VIII-1976

La Democracia. Superación del pasado franquista (continuación)

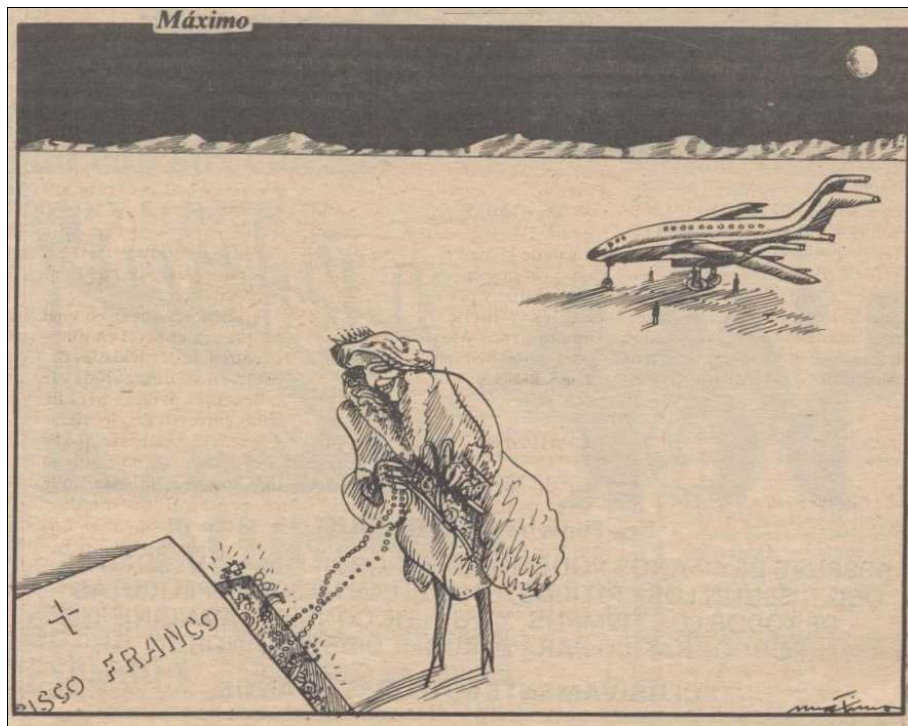


Fig. 138.- Máximo, 9-IV-1978

El humor gráfico: la ductilidad de la imagen

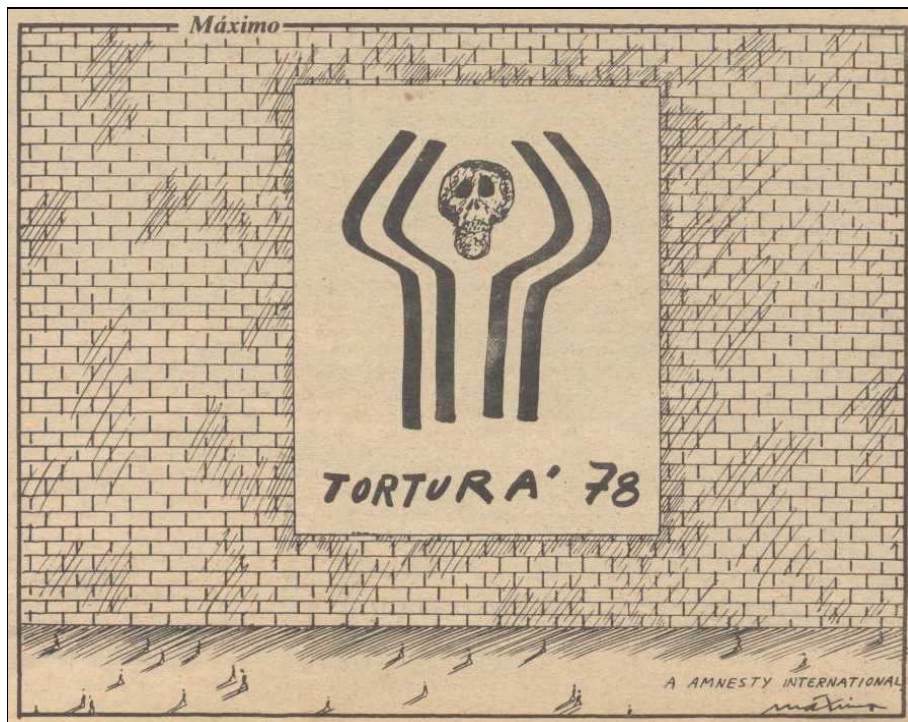


Fig. 139.- Máximo, 9-VII-1978

El humor gráfico: la ductilidad de la imagen (continuación)

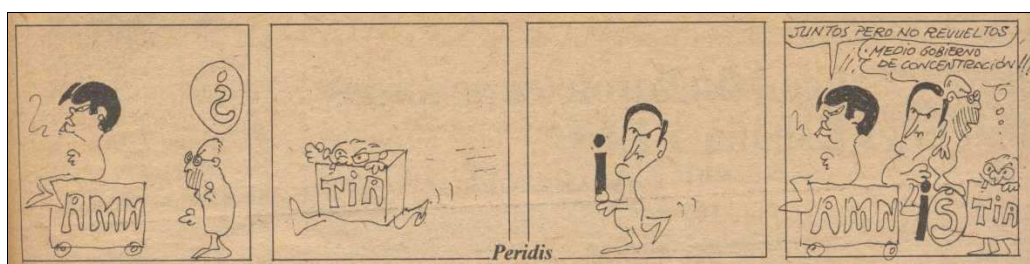


Fig. 140.- Peridis, 1-X-1977

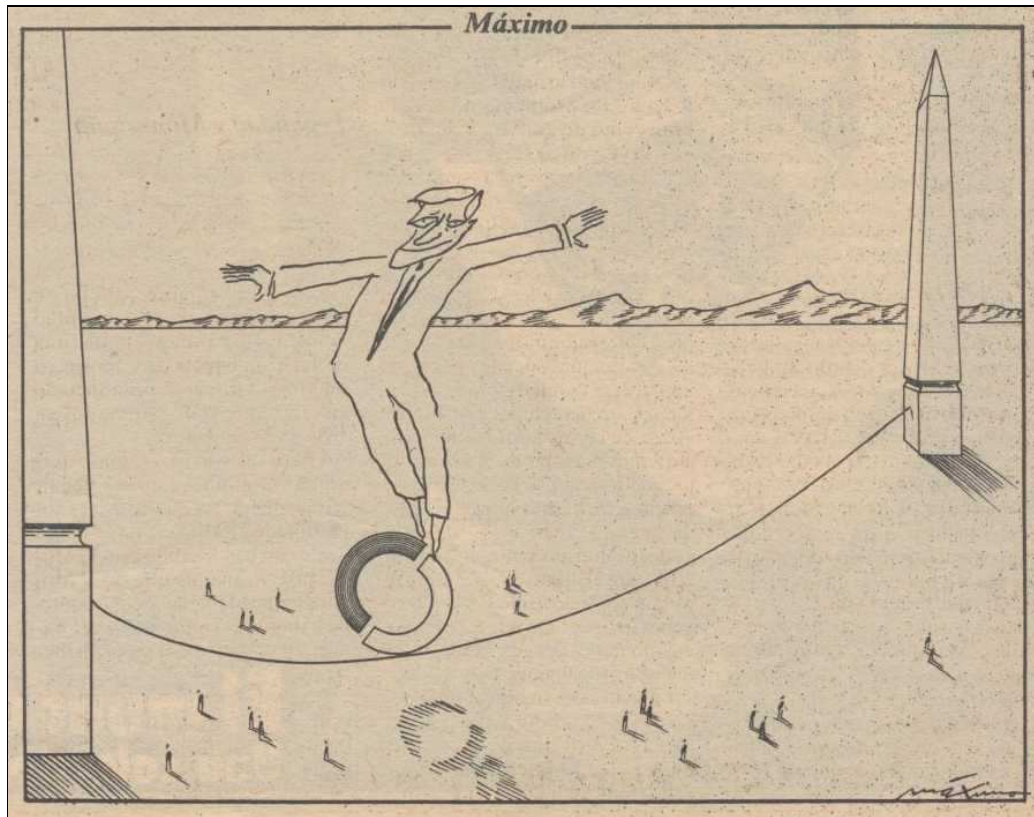


Fig. 141.- Máximo, 6-IX-1977

El humor gráfico: la ductilidad de la imagen (continuación)

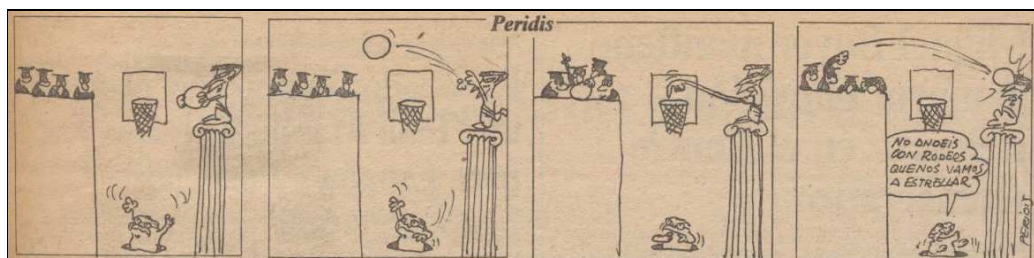


Fig. 142.- Peridis, 1-IV-1977



Fig. 143.- Peridis, 20-XII-1978

